JOSE ORTEGA Y GASSET s-a născut la 9 mai 1883 la Madrid, într-o tamilie cu tradiţii liberale (tatăl său era directorul unui cotidian democrat, *El Imparcial).* Urmează colegiul iezuit de la Miraflores del Palo (Malaga), apoi dreptul şi filozofia la Universitatea din Deusto (Bilbao), organizată tot de iezuiţi, încheindu-şi studiile în 1902, la Universitatea Centrală din Madrid. Prietenie strînsă, dar accidentată, cu Miguel de Unamuno (din 1903). Doctorat în filozofie: *Spaimele anului 1000,* 1904. între 1905 şi 1908, stagii de studiu la cîteva universităţi din Germania: Leipzig (unde preda Simmel), Berlin şi, în fine, Marburg am Lahn (va reveni aici şi în 1911), unde profesau Hermann Cohen şi Paul Natorp; coleg şi prieten cu Nicolai Hartmann, Paul Scheffer şi Heinz Heimsoeth. Profesor la *Escuela Superior del Magis-terio* (1908 - 1910), colaborează la *ElFaro* şi *El Imparcial.* Căsătoria cu Roşa Spottorno, vor avea trei copii. Din 1910, profesor titular de metafizică la Universitatea din Madrid, unde va preda timp de douăzeci şi cinci de ani. Fondează *Liga de Educacion Politica Espahola* (cu Manuel Garcîa Morente, Antonio Machado, Ramiro de Maeztu, Ramon Perez de Ayala, Manuel Azafia etc, 1914). în acelaşi an, membru al *Real Academia de Ciencias morales y politicas.* întemeiază (1915) revista *Espana* (cu Azorin, Eugenio d'Ors etc). întemeiază *El Sol;* prima călătorie în Argentina (1917). 1923: fondează *Revista de Occidente* (va apărea pînă în iulie 1936, reapare din 1961), şi „Biblioteca de Ideas delsigloXX". A doua călătorie în Argentina (1928). 1929: demisionează temporar de la catedră, ca protest faţă de Primo de Rivera, şi predă la *Universidad libre.* 1930: se alătură, cu Unamuno, Maranon, Perez de Ayala etc, mişcării republicane; un an mai tîrziu, deputat de Leon în Cortes-ul republican. Din 1932 se retrage treptat din politică. La izbucnirea Războiului civil (august 1936) se refugiază succesiv în Franţa, Argentina şi Portugalia. Revine definitiv la Madrid (1946), evitînd orice colaborare cu Franco. 1948: întemeiază, cu discipolul său Julián Marîas, *Instituto de Humanidades.* Participă (iulie 1949) la centenarul Goethe de la Aspen (Colorado). în acelaşi an (august - septembrie), conferinţe la Berlin, Hamburg şi Stuttgart, apoi la Edinburgh, Darmstadt, Baden Baden şiMiinchen(1951 - 1954). Sărbătorit solemn în 1953. Moare la Madrid (17 octombrie 1955).
OPERE: *Meditadones del Quijote* (1914; *Meditaţii despre Don Quijote,* Univers, 1973), *El Espectador* (8 voi., 1916 - 1934), *Espana invertebrada* (1921; *Spania nevertebrată,* Humanitas, 1997), *La desbumanizacion del arte e ideas sobre la novela* (1925; *Dezumanizarea artei,* Humanitas, 2000; *Idei despre roman,* Univers, 1973), *Eltema de nuestro tiempo* (1923; *Tema vremii noastre,* Humanitas, 1997), *Elespiritu de la letra* (1927), *La rebelion de las masas* (1930; *Revolta maselor,* Humanitas, 1994), *Historia como sistema* (1935), *Ideas y creendas* (1940; *Idei şi credinţe,* Ed. Ştiinţifică, 1999), *Estudios sobre el amor* (1940; *Studii despre iubire,* Humanitas, 1995), *Esquema de las crisis* (1942), *Papeles sobre Velâzquez y Goya* (1950; *Velâzquez. Goya,* Meridiane, 1972), *Elhombrey la gente* (1957), *iQue es filosofia* ? (1958; *Ce este filozofia ?,* Humanitas, 1999), *La idea de principia en Leibniz y la evolucion de la teoria deductiva* (1958), *Una interpretacion de la historia universal. Entomoa Toynbee* (1960), (O *interpretare a istoriei universale,* Ed. Ştiinţifică, 1999), *Origen y epilogo de la filosofia* (1960), *Unas lecdones de metafisica* (1966; *Cîteva lecţii de metafizică,* Humanitas, 1999), *iQue es conocimiento?* (1984; Ce *este cunoaşterea?,* Humanitas, 1999) etc.

JOSE ORTEGA Y GASSET

Dezumanizarea artei

şi alte eseuri de estetică

Traducere din spaniolă, prefaţă şi note de SORIN MĂRCULESCU

HUMANITAS
BUCUREŞTI

Coperta
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale ORTEGA Y GASSET, JOSE
Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică / Jose Ortega Y Gasset: trad. şi pref.: Sorin Mărculescu. Bucureşti: Humanitas, 2000
232 p: 20 cm
Tit. original (spa.) La deshumanizacion del arte y otros ensyos de estetica
ISBN 973-50-0102-0
I. Mărculescu, Sorin (trad.; pref.) 73(460)"18"
JOSE ORTEGA Y GASSET
LA DESHUMANIZACION DEL ARTE Y
OTROS ENSYOS DE ESTETICA
(Cuarta edicion revisada, 1986)
„Obras de Jose Ortega y Gasset"
© Moştenitorii lui Jose Ortega y Gasset
© Alianza Editorial, S.A., Madrid
© HUMANITAS, 2000, pentru prezenta versiune românească ISBN 973-50-0102-0

CRAVATELE STRĂVEZII ALE LUI ORTEGA

Ortega nu a fost scutit nici în timpul vieţii, nici postum, cum e şi firesc, de obiecţii, reproşuri şi chiar atacuri dure. Una din cele mai savuroase şi mai opace admonestări verbale şi-a atras-o însă datorită derutantei diversităţi a preocupărilor şi intereselor sale în toate zonele culturii, precum şi atitudinii fundamentale de scriitor, redusă de adversarii săi politici la cea de literat, adică de cultivator al

frivolității, de persoană așa zicînd serioasă care, în loc de cuvenita sobrietate în vestimentație, ar prefera *una corbata vistosa,* adică „o cravată bătătoare la ochi" sau „țipătoare". Interpelarea i-a adresat-o în Cortes (parlamentul spaniol), la începutul anilor 30, cunoscutul lider socialist Indalecio Prieto. Ortega i-a replicat într-o manieră plină de umor, nu străină după unii comentatori de o turnură suprarealistă, şi profundă totodată: el recunoaşte nu numai că apreciază abordările literare, nutrind şi o curiozitate ştiințifică nelimitată, dar şi le şi asumă pînă la ultimele consecințe: „Imaginea şi melodia frazei sînt tendințe irepresibile ale ființei mele, le-am transportat la catedră, în ştiință, în conversația de cafenea, după cum, viceversa, am transportat filozofia în ziar. Ce să fac! Ceea ce domnul Prieto socoteşte a fi o cravată bătătoare la ochi pe care mi-aş fi pus-o se dovedeşte a fi însăşi coloana mea vertebrală care-mi devine străvezie." Şi aşa şi este: întreaga operă a lui Ortega e coloana lui vertebrală care, prin irizare şi transparență, ajunge să-i fie, ca să preiau imaginea emblematică, o cravată străvezie sau, invers, o cravată pestriță care nu-i este, prin transparență, decît coloana vertebrală. Ortega este un mare scriitor ascuns într-un filozof extrem de riguros sau, altfel spus, un filozof care nu refuză, ba chiar le caută ca vehicul privilegiat al ideilor, amenitățile expresiei plastice. Ca să nu mai vorbim de împrejurarea că opera lui are

cu adevărat o coloană vertebrală, de la prima pînă la ultima frază, fiindu-şi cu alte cuvinte fidelă propriei desfăşurări, consecventă şi coerentă. Cît despre pasiunea lui pentru ziaristică, pe lîngă mărturisirea sa că a văzut lumina zilei pe o rotativă, să ne reamintim şi singurul amănunt al întîlnirilor lui cu Mircea Eliade la Lisabona, din păcate mult prea sărăcăcios consemnate de către acesta din urmă (în absența jurnalului portughez) : auzind că autorul român a scris sute de articole de ziar, Ortega 1-a asigurat că asta e o dovadă de înzestrare filozofică! Ortega mai discutase aceeaşi chestiune şi în „Prefața pentru germani" la *Tema vremii noastre,* era deci o declarație aproape *pro domo sua...*
Indiferent ce a scris şi sub ce formă a făcut-o (articol de ziar, eseu — „eseul este ştiință minus dovada explicită", avea să precizeze el —, studii şi cursuri universitare, publicate şi ele adesea tot sub formă de foiletoane în cotidiene de mare tiraj, însemnări de călătorie etc), a scris tot filozofie, întregindu-şi permanent sistemul sau construcția conceptuală. Dacă vocația de scriitor 1-a îndemnat bunăoară să folosească în orice împrejurare metafora, Ortega a înțeles şi să-şi teoretizeze demersul şi a propus o teorie cuprinzătoare a metaforei inclusiv ca instrument filozofic („încercare de estetică în chip de prefață", 1914, eseu inclus în volumul de față, şi „Cele două mari metafore", 1924). Dacă plăcerea de a trăi în atmosfera operelor de artă sau literare şi de a le savura 1-a determinat să^se şi pronunțe despre cele văzute sau citite, urmarea a fost că Ortega a integrat esteticul viziunii sale filozofice mai ample sau că şi-a edificat armătura conceptuală strict tehnică şi pe jubilația nemijlocită în fața frumosului din care şi-a nutrit meditația metafizică cea mai severă. Aş zice chiar că metafizica dezvoltată de Ortega este una minimalistă şi practică ce creşte din încercuirea tot mai strînsă a măruntelor epifanii ale circumstanței şi prejmei sale. E suficient să ne amintim că întreg discursul epistemologic şi ontologic din cursurile universitare ținute între anii 1929 şi 1932 se țese din materialul extrem de modest şi de banal care umple sau configurează spațiul unei aule sau al unei săli de teatru: pupitrul, scaunul, lampa, pereții ce definesc şi pun totodată sub semnul întrebării spațiul inerent contemplatorului. Metafizica e biografia fiecăruia dintre noi, facem metafizică vrînd, nevrînd, ca să supraviețuim, inserția metafizică este ca un curs permanent de înot care ne ajută să nu ne scufundăm în oceanul circumstanței sau al lumii unde ne-am pomenit aruncați. Ajunge astfel şi la afirmația că genul literar suprem este biografia, de unde rezultă că şi opera unui autor consecvent cu sine însuşi este autobiografie nemărturisită, document al unei individualități concrete în navigația ei existențială (sugestia a constituit argumentul unei importante monografii despre Ortega: F. Meregalli, *întroduzione a Ortega y Gasset,* Roma-Bari, 1995).
Mai toată filozofia lui Ortega, în principalele sale articulații, se găseşte *in nuce* în prima sa carte, *Meditaciones del Quijote,* pentru ca fiecare publicație ulterioară să adauge definiri suplimentare unui edificiu cu proporții definitiv vizibile abia după moartea autorului, cînd au început să iasă la lumină extrem de importantele contribuții postume.
Stilul, în toate componentele sale, are deci o importanță care trece, după cum observa Juhân Marfas, „dincolo de estetică şi psihologie". Deşi mai ales acum, la sfîrşitul secolului nostru (şi al lui Ortega), „stilul" ar putea părea secundar şi lipsit de însemnătate în filozofie, el este şi va continua să fie totuşi decisiv. Filozofia este, nu eu o spun primul, un gen dacă nu pe de-a-ntregul literar (eu unul aş adera la

acest punct de vedere desuet), atunci măcar unul expresiv în toate sensurile (epic, liric şi dramatic). Chiar dacă s-a speculat mult în această direcţie, se cade uneori să reamintim în chip simplu şi lucrurile simple: oricît ar protesta filozofii ce-şi apără cu gelozie tehnicitatea propriei întreprinderi, discursul nu le este fundamental diferit de cel al naraţiei: strategia argumentării conceptuale poate fi examinată şi din unghiul strategiilor personagiale şi narato-logice. Şi, cu riscul de a scandaliza lumea bună a teoreticienilor, discursul filozofic mi se pare şi mai îndeaproape înrudit cu discursul liric şi cu montajul dramatic. Dacă o lume — gîndea Ortega — în care metafizica lui Leibniz sau o stîncă din munţii Guadarrama nu-şi pot dobîndi aceeaşi recunoaştere, la fel de mare, în ordinea importanţei, ca şi un fapt existenţial, acea lume ar merita să fie părăsită cît mai grabnic, eu unul aş încli-

na să cred că şi lumea în care orgoliul specializărilor este atît de absolutizant, încît introduce ierarhii inflexibile în absenţa unui punct de vedere extrauman care să le certifice în mod indiscutabil, ei bine, şi această lume e la fel de neliniştitoare şi chiar primejdioasă. Ar fi bine să o părăsim cu aceeaşi grabă, dacă actul abandonării nu ar reprezenta şi el tot o emfază retorică. Aşa încît e preferabil să ne instalăm „stilistic" în lume, considerînd stilul ca pe un „punct de vedere", fără nici o iritare de breaslă şi cu singura precauţie ca „stilul" specializărilor mai cu seamă tehnologice să nu devină şi să nu rămînă — cum se şi în-tîmplă din păcate — doar... stilet.

Dar, ca să revenim la Ortega, şi el căzut la un moment dat pradă iritării de specialist în faţa unei afirmaţii prăpăstioase a lui Unamuno, cum că un Sfînt loan al Crucii e oricînd preferabil cîtorva Kant (aserţiune faţă de care iarăşi trebuie să-mi mărturisesc, deloc stingherit, înclinaţia), vom constata că raţiunea vitală, conceptul cheie al lui Ortega, nu este decît tot o instalare stilistică în univers, instituire a unui discurs narativ în care vocea auctorială domină categoric, fără a lipsi însă nici racursiunle epice, surprinzătoare pesemne la un filozof atît de riguros, dar mai puţin surprinzătoare dacă ne reamintim că e vorba de un filozof cu vocaţie de ziarist şi de scriitor. O dovadă ar fi şi împrejurarea că Ortega are nevoie, în desfăşurarea ideaţiei sale, şi de personaje — nu numai de venerabilele figuri omologate de istorie (Platon, Descartes, Kant, Husserl, Heidegger...), ci şi de altele, imaginate pur şi simplu dintr-o dorinţă curat stilistică de multiplicare a spaţiului dialogal pîndit altminteri de riscul monologismului. Putem vorbi astfel, cu toată îndreptăţirea, într-o raportare literar-psihologică, de „heteronimii" lui Ortega, aşa cum îi întîlnim, la dimensiuni mult mai ample şi într-un montaj incomparabil mai dramatic, în configuraţia poetică (şi psihică) a unui Fernando Pessoa. Şi fiindcă pe unul din aceşti „heteronimi" îl vom găsi chiar în cartea de faţă, nu este inutil să-i şi trecem în revistă pe toţi.

Primul, cu o existenţă scriptică scurtă (1906-1911), a fost Rubin de Cendoya, mistic spaniol şi „celtiber", „bărbat obscur şi fervent", rămas în Spania ca să primească scrisorile trimise lui din Germania de către Ortega: era „un om atît de blînd şi

r

de spiritualizat, încît ar fi putut trăi, ca Francisc din Assisi, hră-nindu-se vreme de o săptămînă doar cu cîntecul unui greiere", şi nutrea convingeri pe care Ortega se va feri să le mărturisească în nume propriu: „Oamenii nu sînt productivi atîta timp cît nu sînt religioşi", sau: „Orice om care gîndeşte: « Viaţa este un lucru serios » este un om profund religios."

îl vom întîlni apoi, într-un eseu foarte important („Adam în Paradis", cuprins şi în ediţia de faţă a *Dezumanizăm artei),* pe doctorul Vulpius, alter ego german al autorului, profesor de filozofie, personaj subtil cu vocaţie metafizică, interlocutor al lui Ortega în probleme de artă.

Meteoric apare (în „Soluţia lui Olmedo", din *Studii despre iubire)* şi fermecătorul Olmedo, bancher şi

om de societate, judecător neinhibat al lumii şi al actorilor ei, şi care reprezintă categoria atît de necesară a „discernătorilor" sau a „onestoamenilor" (cum echivala Şerban Cioculescu foarte greu traductibilul *hon-nete homme).*
în fine, o prezență mai apăsată şi mai bogată în detalii biografice are ultimul, în ordine cronologică, heteronim al lui Ortega: Gaspar de Mestanza, „unul dintre puținii spanioli interesanți care s-au născut în ultima sută de ani". Personajul „se născuse" la 1855 şi fusese diplomat de carieră, murind la vîr-sta de optzeci de ani, după ce-şi redactase memoriile: Ortega „se împrietenise" cu el în ciuda propriei aversiuni față de reprezentanții faunei diplomatice („oamenii *cvasi* în toate..."). Se cunoscuseră în Albarracin, localitate din zona muntoasă a Te-ruelului („Acest oraş îmbătrînit îşi lansează spre înălțimi incredibilul profil halucinat, agățat de o stîncă de calcar ce pare de argint în bătaia soarelui"), rămăseseră în legătură şi familia îi încredințase, după moartea bătrînului domn, manuscrisul memoriilor diplomatului, din care Ortega avea să publice fragmente destul de întinse în ziarul *La Naciân* (Buenos Aires, octombrie 1936). Reține din ele o singură frază, fundamentală pentru Ortega, cu atît mai mult cu cît ea reprezintă un certificat de valabilitate acordat perspectivismului, a cărui eliberare filozoful a ținut de astă dată s-o delege „altcuiva": „Pesemne aceasta e expresia care dezvăluie cel mai bine plenitudinea cu-

noaşteni în care, vrem, nu vrem, simțim că ne aflăm: a-i fi dat temei ocolul complet, a o fi văzut pe toate fețele."
Şi, desigur, tutelîndu-le, există şi personajul istoriceşte documentat şi mult mai cunoscut care le-a făcut posibile pe celelalte: Jose Ortega y Gasset, cel care, în *Meditaciones del Qui-jote,* afirma: „Yo aspiro a poner paz entre mis hombres interiores y los empujo hacia una colaboracion" („Năzuiesc să aduc pacea între oamenii lăuntrici din mine şi-i împing către o colaborare").
Asistăm prin urmare şi la o personalizare a conceptelor, nu numai la „dramatizarea" lor, observată de Julián Marias, deoarece fiecare dintre aceste personaje fictive acoperă cîte o arie conceptuală, religioasă, sentimentală sau socială pe care supra-personajul Ortega şi-o refuză, şi-o amînă sau şi-o pune între paranteze, dacă ne gîndim fie şi numai la problema religiosului, asupra căreia evită să se pronunțe răspicat, ajungînd pînă la repudierea misticii în favoarea teologiei, parcă printr-o contra-reâcție la susținerea lui Unamuno. Dar ele continuă să pulseze în adîncul conştiinței lui, îşi asumă uneori o anume independență, recurg la tergiversări, la bifurcări de drumuri şi la multiplicări de prestații.
Mai multe figuri de adîncime şi l-au disputat pe Ortega în lungile-i rătăciri prin lume, inclusiv prin lumea ideilor: ideile proprii şi le-a expus deseori prin ricoşeu, cărțile lui nici nu sînt propriu-zis „cărți", aşa cum el însuşi o spune în autobiografia sa spirituală din „Prefață pentru germani". Cărțile lui sînt de multe ori un fascinant spectacol mozaicat, construcții cu geometrie variabilă, în care un nucleu central foarte concentrat, în genere de mici dimensiuni, este înconjurat de contribuții satelizate care gravitează în jurul focarului, îl reverberează şl—1 nuanțează, în funcție deseori şi de libertatea pe care şi-o iau editorii săi inspirați de a-i confecționa montaje noi, dar coerente, din atît de numeroasele materiale risipite, cu sistemă însă, de către Ortega în goana rotativelor.
Toate afirmațiile de mai sus se verifică şi în cazul cărții de față. *Dezumanizarea artei* a fost publicată de autor în 1925; eseul eponim e destul de restrîns ca dimensiuni, circa cincizeci de pagini, fund însoțit în prima ediție de *Ideas sobre la novela.*

Ediția pe care am tradus-o (îngrijită de Paulino Garagorri) renunță la completarea inițială decisă de autor şi adaugă alte cîteva texte la fel de importante, anterioare cronologic eseului titular, confenndu-le rolul de cadru potențator. Procedeul nu e deloc nelegitim: elaborările lui Ortega au o anumită fluiditate jovială care le conferă o mobilitate superioară şi o adaptabilitate mult mai mare la obiectul sau tema unei anumite meditații decît în cazul monografiilor academice şi profesorale. Ortega a învățat şi aplicat strălucit lecția disciplinei metodologice germane, dar nu a uitat, cu toate criticile la care a supus-o, învățătura mai capricioasă şi mai puțin apăsătoare sau mai puțin paralizantă a solarității spaniole. Cu alte cuvinte, a fost un scriitor crescut în disciplina filozofică cea mai strictă, a fost fondatorul filozofiei ştiințifice spaniole, al aşa-numitei Şcoli de la Madrid, dar n-a renunțat nici o clipă la bucuria cuvîntului concret, la voluptatea plastică a construcției unitare înjghebate din materiile cele

mai diverse şi găsite uneori în situaţii imprevizibile, dar providenţiale. Viaţa, în orizontul său raţiovitalist, nu impune diversitatea, ci este ea însăşi felurime, intratabilă sau blîndă, agresivă sau lesne domesticabilă, din care filozoful-scri-itor e dator să scoată un maximum de reverberaţii semnificative. Respectul faţă de formele infinite care ne înconjoară înseamnă respect faţă de noi înşine, faţă de individualitatea fiecăruia dintre noi definibilă numai ca rezultat al ecuaţiei celebre „eu sînt eu şi circumstanţa mea". Or, respectul faţă de insul-preaj-mă necesită şi instrumente mult mai fine, pe care nu ai voie să le respingi doar pentru că ar constitui teritoriul rezervat prin tradiţie altor domenii de cunoaştere. Aşa că filozoful va trebui să utilizeze şi „categoriile" scrisului frumos, care, ca nişte mîini suplimentare, ştiu să apuce mai gingaş realul şi să-1 pună mai autentic în vibraţie. Aşa a gîndit Ortega să se apropie de problema „artei noi", nefăcînd altceva decît să strîngă şi mai mult, după propria-i metodă, cercul asediului, de pe un alt versant, în jurul Ierihonului central al cercetării sale filozofice. Şi o face tot ca printr-un roman al experienţei sale estetice, iden-tificîndu-se în oglinda altor concepte sau personaje şi supunîn-du-le unei discipline necoercitive, aceea a autoproductivităţii. Avea să-şi definească el însuşi demersul, ceva mai tîrziu, în

Historia como sistema (1935): „Este cu neputinţă omul fără imaginaţie, fără capacitatea de a-şi inventa o figură de viaţă, de « a plăsmui » personajul care urmează el însuşi a fi. Omul îşi este propriul romancier, original sau plagiator." Cu atît mai mult, îmi permit să adaug eu, poate fi văzut astfel filozoful. Cartea de faţă, „dacă este într-adevăr o carte" — cum sună acel *topos* al modestiei deseori utilizat de Ortega — se deschide cu eseul despre *Dezumanizarea artei* (1925), unul din textele cele mai cunoscute şi mai comentate ale filozofului, dar şi unul care a generat cele mai multe răstălmăciri. Mi-ar fi de ajuns să-mi reamintesc cum l-am citit pentru prima oară, în franceză, prin 1957: eseul mi-a apărut ca un veritabil manifest în apărarea „artei noi", ceea ce pentru mine şi pentru „coetaneii" mei acoperea formele de artă respinse ca „decadente" de către autorităţile comuniste din România (urmînd fidel procedeul bolşevic şi pe cel nazist): sub incidenţa interdicţiei cădeau arta de avangardă, de tip inerent elitar, pictura nonfiguravită şi muzica serială, de care ne apropiam cu fervoare şi imense dificultăţi. Ca să nu mai spun că noţiunea de „dezumanizare" era înţeleasă sau mai bine zis răs-tălmăcită, deci şi condamnată, ca „antiumanism". Ei bine, tocmai acest mod de lectură riscă să deformeze înţelegerea corectă a paginilor lui Ortega şi mai ales a conceptului său central, „dezumanizarea artei". Citit cu calm, aşa cum a şi fost scris, şi, mai ales, plasat în succesiunea organică a meditaţiilor orteghiene ca una din articulaţiile majore ale sistemului său filozofic doar aparent nesistematic (dacă „politeţea filozofului e claritatea", totuşi „onestitatea lui e sistemul", sună deviza filozofului), eseul de faţă nu este decît în subsidiar un program al noii estetici aflate la baza mişcărilor artistice care înnoiseră radical peisajul artei europene de la începutul secolului al XX-lea: el trebuie înţeles în primul rînd ca o traducere în termeni filozofici (cu importante excursuri sociologice) a postulatelor noii estetici, adică a unei „noi teme a vremii", nicidecum ca un act de adeziune cu vocaţie de manifest. Eseul nu este prin urmare, aşa cum s-a spus, „un act de terorism" în favoarea artei noi şi nici unul de vestejire a celei vechi, ci „pură descriere fenomenologică a avangardei spaniole" (Jose Luis Abellân). Pentru Ortega, fiecare perspectivă asupra universului este unică, nu se poate vorbi de o ierarhizare a lor,

ci de o coexistenţă. Perspectiva teoreticienilor, a filozofilor (filozoful ca *filotheaumenos,* adică „iubitor al privirii") are avantajul, ca „privire", că este mai riguroasă, că e întemeiată în mai mare măsură pe o contemplaţie abstractivă, capabilă să „salveze" porţiunea de realitate avută în vedere şi să o reducă la o schemă intelectuală. Contemplaţia perspectivică impune, după Ortega, un „ascetism specific", ea ne ajută să ne izolăm de „principiul biologic al utilităţii vitale" din pricina căruia ajungem să fim „con-stituţional insensibili la structurile ideale", cînd tocmai lor ar fi necesar să le adecvăm percepţiile noastre specifice asupra lumii. Oricum, această „asceză filozofică" trebuie privită ca un instrument de cunoaştere, nicidecum ca un criteriu de ierarhizare în actul privirii. S-a observat (Philip Silver) că perspectivismul pe care Ortega ajunge să-1 formuleze în 1914 (în *Meditaciones del Quijote),* după ce-1 schiţase deja într-o serie anterioară de conferinţe ţinute la Buenos Aires, este o „reducţie protofenomeno-logică" a fenomenului ontologic pe care-1 reprezintă „viaţa umană", adică exact ceea

ce va constitui fundamentul argumentativ al *Dezumanizării artei.* Un rol însemnat va reveni şi concepției sale istorice şi celei sociologice pe care şi le dezvoltă paralel. Se poate vorbi, aşadar, de o categorie restrînsă, cea a „iubitorilor privirii", şi de alta, mult mai largă, a „utilitariştilor", care se lasă antrenați doar de „neliniştile vitale şi biologice ale vieții cotidiene". Dacă, din punct de vedere ontologic, nu se poate invoca, aşa cum s-a văzut, o ierarhizare a perspectivelor, din punct de vedere sociologic şi istoric o putem face însă cu toată îndreptățirea. Se vorbeşte astfel de „elitismul" lui Ortega (au fost voci care l-au acuzat pînă şi de „prefascism"!): în materie estetică rezultatul este, poate, doar o analiză rece şi, eventual, nepărtinitoare, dar în materie istorică şi socială, el duce la diagnosticul necomplezent din *Revolta maselor,* unde filozoful nu-şi mai păstrează imparțialitatea sau calmul aparent, ci trece decis de partea elitelor. Revenind însă la estetic, analiza lui Ortega, repet, este în esență imparțială. Ea porneşte de la un fapt de sociologie a artei: spre deosebire de arta veche, care era acceptată sau nu, plăcea sau nu plăcea (vezi exemplul „bătăliei lui *Hemani",* la care trimite Ortega), „arta nouă" împarte publicul în două clase de oameni: cei care o înțeleg şi cei care n-o înțeleg, adică într-o majoritate de

mari proporții şi o minoritate presupus înzestrată cu capacitatea de a înțelege noul, de care marea majoritate, masa, este lipsită. Sciziunea a fost irevocabil produsă de apariția artei noi (lăsîn-du-ne să ne punem însă întrebarea — asupra căreia, cu alte prilejuri, se va opri şi Ortega — dacă acest fenomen nu a pus cumva în evidență şi existența unor mai adînci mecanisme psihologice şi cognitive de respingere sau de acceptare a noului). Ortega nu spune nicidecum dacă este bine sau rău că lucrurile stau aşa, ci constată starea de fapt, subliniind încă o dată inanitatea ideii de „egalitate" a oamenilor. Dar de ce nu e înțeleasă arta nouă ? Pentru că, pesemne, „resorturile ei nu sînt cele generic umane". „Plăcerea estetică", în viziunea noilor artişti, nu constă în gradul de implicare umană a consumatorului de artă sau în capacitatea acesteia de iluzionare care determină reacția de identificare a publicului cu personajele şi cu dramele lor. Ea nu se mai poate confunda cu atitudinea spirituală pe care oamenii o adoptă în genere în celelalte domenii ale vieții şi în care primează criteriile practice. Dar „a te bucura sau a suferi împreună cu destinele omeneşti" pe care „le relatează sau le prezintă opera de artă" înseamnă ceva total diferit de adevărata plăcere estetică. Explicația lui Ortega e de astă dată de natură psiho-fiziologică şi analogia la care recurge ține de zona vizualului: a te bucura de frumusețea unui peisaj contemplat prin sticla unei ferestre presupune ignorarea ferestrei. Dacă sîntem atenți la geam, sîntem obligați să ne dezinteresăm de grădină. Cum majoritatea oamenilor nu sînt în stare de o asemenea acomodare a atenției, ei aruncă asupra produsului artistic interpus între ei şi realitatea umană sau umanizată acuzația de inani-tate, de pură virtualitate necomunicativă. Puritatea artei (ceea ce nu e totuna cu „arta pentru artă") este sau nu posibilă, ori este posibilă în grade foarte diferite. Oricum însă capacitatea perceptivă a masei ancorate în percepția umanului va fi invers proporțională cu cantitatea de uman existentă în opera de artă. Rezumînd la maximum, Ortega ajunge să izoleze şapte trăsături ale noului stil. Acesta (se vor recunoaşte unele teze ale romanticilor germani, ceea ce e o dovadă că procesul de „dezumanizare" a artei începuse şi mai demult) 1. tinde să „dezumanizeze" arta, adică să o concentreze asupra specificului ei

estetic; 2. evită formele vii; 3. autonomizează opera de artă ca atare; 4. accentuează caracterul strict ludic al artei; 5. îi identifică o ironie esențială; 6. refuză orice falsitate; 7. îi neagă orice transcendență (Hugo Friedrich, mult îndatorat, în *Structura liricii moderne,* lui Ortega, va vorbi de „transcendența goală"). Cum e cu putință apariția unei asemenea situații? Prin „spargerea" unei realități unice în mai multe alte realități, diferite şi chiar divergente, în funcție de punctele de vedere din care e privită. Gradul de „trăire umană" a realităților măsoară şi distanța (care merge de la o cvasisuprapunere pînă la divorțul calificat), dintre privitor/contemplator şi realitatea ca atare sau echivalentul/nonechivalentul ei estetic. Este vorba, aşadar, chiar de un proces de „dezumanizare" deliberată a artei, ceea ce nu înseamnă nicidecum, vulgar spus, „fugă" de realitate, ci constă în voința de a construi un obiect artistic „care să nu fie o copie după « natural », dar care să posede totuşi o anumită existență reală" *(s.n.).* Se ajunge astfel la instituirea unei „ultra-lumi" şi a unor „ultra-obiecte" autonome, ceea ce a constituit scopul privilegiat al tuturor avangardelor (printre ele, „ultra-ismul" şi-a găsit denumirea cea mai adecvată în acest sens), atîta timp cît noțiunea de avangardă nu şi-a pierdut sensul şi valabilitatea.

Sigur că spiritul avangardei a devenit cu timpul caduc, a obosit, s-a demonetizat, dar actul de „dezumanizare" continuă şi va continua să rămînă în substanță motorul oricărei percepții estetice proaspete (evit să spun inovatoare), aşa încît, din această perspectivă, mult discutatul postmodernism actual nu e decît o recuperare sofisticat deghizată a unei percepții masificante şi entropice a faptului estetic. Revenind, se constată că factorul nu doar uman, ci şi cel personal sînt primele vizate de excludere sau îngrădire. Categoriile sub care este receptată „arta nouă" se plasează din ce în ce mai puțin în sfera sentimentului şi a participativității şi din ce în ce mai mult în sfera inteligenței. Ortega evidențiază astfel însemnătatea, în ordine, a perspicacității, inteligenței şi motivației, care fac cu putință ca subiectul percepător să savureze exclusiv obiectul artistic, iar nu pe sine, adică reacția sa uman-emoțională la acel obiect. Plăcerea estetică este un proces de conversie substitu-tivă a universului în obiect de contemplație pură. în treacăt fie

spus, rolul precumpănitor acordat perspicacității şi inteligenței în edificarea realității artistice racordează gîndirea lui Ortega la permanenta preocupare spaniolă pentru *concepto,* strălucit plasat de Baltasar Graciân sub semnul ingeniozității *(ingenio)* şi al ascuțimii *(agudeza).* Mai mult, cred că prin analiza lui Ortega, disputatul termen de *concepto* (it. *concetto, ir.pointe,* germ. *Witz)* îşi află o bună încadrare filozofică modernă şi un statut ontologic demn în prelungirea celui schițat convingător încă de marele autor baroc. Oricum, interesant este că asistăm la o desfăşurare în continuitate a reflecției hispanice despre artă, în pofida hiatusurilor istorice şi a, practic, totalei lipse de interes a lui Ortega față de impunătorul şi inevitabilul, totuşi, înaintaş al său.

Aflat în teritoriului esteticului, filozoful madrilen îşi pune problema unor instrumente de cercetare adecvate nu numai artelor, ci întregii sfere a cognoscibilului. Dacă „poezia este azi algebra superioară a metaforelor", este un fapt constatat că nu numai poezia se foloseşte de metaforă: acesteia i se atribuie un rol de elecție nu doar în artă, ci şi în cunoaştere. Cu ajutorul metaforei, traiectoria artistului/filozofului nu se mai desfăşoară de la minte către lume, ci, dimpotrivă, el supune unui proces de „mundanizare" sau de „înlumire" *(mundificar)* a tot ceea ce reprezintă „schemele, interioritatea şi subiectivitatea", înlocuind prin urmare realitatea şi creînd „o nouă ordine ideală". Azi lucrurile par simple şi de la sine înțelese (chiar dacă s-a întîmplat ca metafora să fie contestată foarte vehement pînă şi de către unii poeți), dar formularea lui Ortega a comportat şi o anumită radicalitate implicit polemică, măcar în raport cu tentațiile de osificare şi mineralizare a gîndirii, şi aceasta, repet, în condițiile în care totuşi el nu a fost partizanul necondiționat al noilor forme de artă. Se poate spune că arta şi produsele ei nu mai constituie o realitate intensificată la care se ajunge printr-o investiție masivă şi poate excesivă de „realism vital", printr-o „idealizare naivă a realului", ci ideile, schemele mentale sînt luate exact drept ceea ce sînt, irealul este realizat ca ireal, universul artei este autonomizat în raport cu universul propnu-zis, este prin urmare „dezumanizat", redat

fiind, cel puțin funcțional, unei autonomii, dacă nu chiar unui cadru ontologic de sine stătător. Nu este vorba de o punere în opoziție orgolioasă a realității artistice cu realitatea vitală, ci de o vitalizare a unor idei despre realitatea, căreia de fapt „îi întoarcem spatele": arta nu devine prin acest proces de răsturnare a raporturilor „artă pentru artă", ci artă pur şi simplu, în condiția ei asumată şi savurabilă ca atare. Putem spune că „dezumanizarea" echivalează în fapt cu o „dezestetizare" a realului pe de o parte şi cu o „vitalizare" a irealului estetic pe de alta. Operația se înscrie perfect în demersul filozofic con-secvent al lui Ortega, în asemenea măsură, încît s-ar putea vorbi, deşi el nu-1 formulează ca atare, de un concept de „rațioestetică" şi de unul de „estetovitalism" în care s-ar înscrie exact sistemul estetic dezvoltat în cadrul rațiovitalismului şi al rațiunii istorice. Privite astfel, toate curentele aşa-zis anti-raționaliste sau abstracte ale artei secolului al XX-lea (ca să nu spun curentele de avangardă şi cu atît mai puțin „noi") precum şi tendințele care prefigurează arta viitorului previzibil capătă o coerență autonomă şi se înscriu într-un proiect pe deplin uman tocmai prin „dezumanizarea" al căror rezultat consecvent şi sînt.

Revenind la metaforă, „ea — spune Ortega — e cel mai radical instrument de dezumanizare". Pe lîngă unele note sporadice, filozoful madrilen s-a oprit asupra metaforei în trei texte importante. Mai întîi, în 1916, într-o conferință ținută la Buenos Aires şi intitulată „Las tres grandes metâforas" (păstrată din păcate doar sub forma unui rezumat publicat în *Anales de la Institucion Cultural Espanola,* 1947,1,

pp.175 -176); a doua oară în „Ensayo de estetica a manera de prologo" (1915), inclus de Paulino Garagorri şi în ediția de față; şi, în fine, într-un amplu şi important eseu, „Las dos grandes metâforas" *(El Espectador,* 1924). Metafora, în viziunea lui Ortega, „este un procedeu intelectual prin intermediul căruia izbutim să înțelegem ceea ce se află dincolo de capacitatea noastră conceptuală". Cu ajutorul ei putem stabili un contact mental cu ceea ce ne este depărtat şi rebarbativ, folosindu-ne de ceea ce ne este apropiat şi mai uşor de controlat. „Metafora este o pre-

lungire a brațului nostru intelectiv şi reprezintă, în logică, undița sau puşca." Prin intermediul ei nu putem să depăşim limitele conceptibilului, ci doar să ajungem la ceea ce se întrezăreşte la limita posibilității noastre. Ea este un soi de punte flexibilă, un pod mobil aruncat peste o zonă care altminteri ne-ar rămîne cu neputință de controlat. Metafora este un instrument de cunoaştere a unor clase de realități, fiind caracteristică nu numai poeziei, ci îndreptățindu-ne să spunem, întru cît poezia o utilizează cu precădere, că „poezia este cercetare şi ea descoperă fapte la fel de pozitive ca şi acelea obişnuite în cercetarea ştiințifică".

Dar care sînt „cele două mari metafore" fundamentale ? Prima este imaginea spiritului cunoscător ca o tăbliță de ceară pe care realitatea exterioară îşi imprimă conținuturile — adică realismul. A doua metaforă constă în înlocuirea celei dintîi („tăblița de ceară") cu imaginea „conținătorului şi a conținutului" : „Lucrurile nu vin din exterior în conştiință, ci sînt conținute în aceasta, sînt idei. Noua doctrină se numeşte idealism." Spuneam însă că în conferința de la Buenos Aires (1916) Ortega vorbise de „trei mari metafore". Care era cea de-a treia metaforă şi de ce a fost ea abandonată în elaborarea ulterioară ? Ea este „metafora originară a unei doctrine filozofice", în cazul lui Ortega coexistența subiectului şi a obiectului, ceea ce el avea să numească, în „încercarea de estetică..." „realitate executivă", adică „eu sînt eu şi circumstanța mea", după cum spusese încă în *Meditaciones del Quijote.* „A treia metaforă este modul de a gîndi o realitate dificilă şi fugitivă" (Juliân Manas), dar Ortega nu a mai preluat-o în enumerarea sa ulterioară probabil pentru că ea nu constituie propriu-zis o singură metaforă, ci reprezintă calea sau actul integrativ către „un sistem metaforic" ale cărui componente se clarifică şi se potențează reciproc. Edificarea unui sistem filozofic, drumul pe care acesta şi—1 croieşte prin, cu şi dincolo de ființa cunoscătoare şi circumstanța acesteia, constituie ea însăşi o amplă proiecție metaforică ce beneficiază de toate avantajele instrumentului izolat în primă instanță, dar amplificat apoi pînă la proporțiile unei rețele de captat realul (în care rămîne prins şi cel care-1 captează) alt-

mmten greu sau deloc accesibil. Am putea spune deci, amph-ficînd similul lui Ortega, că metafora e nu doar undiță, ci năvod întins către zonele altminteri inaccesibile sau deşertice ale cunoaşterii, întrucît „prada" unui sistem filozofic nu este punctiformă, ci spațială, cvadridimensională chiar. Şi de aici şi întrebarea legitimă, chiar dacă iritantă pentru turiferarii şi zelatorii filozofiei, dacă un sistem filozofic este, şi în ce măsură anume, filozofie sau poezie ? Sigur că utilizarea metaforei are şi un caracter „ironic", păstrător de echilibru şi adecvare: metafora trebuie să evite, cu prețul ironiei şi autoironiei, ispita absolutistă de a se lua drept realitatea însăşi. Toate acestea reprezintă funcția a ceea ce am putea numi „metafora originară" a unei doctrine filozofice, observă J. Marîas. Pe de altă parte, intranscendența modestă şi condiția ironică a oricărei lucrări filozofice sau poetice presupun şi garanția decolării şi a instalării lor (metafora înseamnă etimologic, după cum se ştie, „transport" şi „instalare") în transcendentul pe care-1 reprezintă, în termenii lui Ortega, fiecare ființă executivă în raport cu ceea ce este existență inerțială şi opacă.

„Adam în Paradis" reprezintă o astfel de metaforă fondatoare. Scris în 1910 şi publicat tot atunci în foileton, eseul astfel intitulat este adăugat în chip fericit de Paulino Garagorri textului principal. în grădina zoologică din Leipzig, Ortega discută cu prietenul său heteronimic, subtilul metafizician german dr. Vulpius, despre estetică şi întemeierea ei, după ce scrisese un articol pe această temă intitulîndu-1, fără a şti bine de ce, „Adam în Paradis", cerîndu-i părerea în acest sens. De ce ? I-o va spune eruditul doctor îndrăgostit de Spania, în preziua unei călătorii în acea țară căreia îi prevedea un rol decisiv în fundamentarea esteticii viitorului. într-o frumoasă succesiune demonstrativă (pictura lucrează cu lumina, tabloul nu este ținut să reprezinte idei generale şi silogisme, ci să *realizeze* (de la *res),* după Cezanne, tablouri reprezentînd fluiditatea estetică, viața, în accepția orteghiană, adică „schimbul de substanțe, con-viețuirea, coexistarea, urzirea într-o rețea foarte subtilă de relații,

intersusținerea, hrănirea mutuală, coaju-torarea, potențarea reciprocă: a picta ceva într-un tablou

însemnează a-l înzestra cu condiții de viață eterne". Și, în ultimă analiză, dr. Vulpius nu crede că ar fi o extravaganță dacă ar spune că „tema generică, radicală, prototipică a picturii" ar fi „Adam în Paradis". Dar „cine este Adam ? Oricine și nimeni anume: viața". Orice artă împărtășește în fapt această condiție adamică — perspectivă iarăși specific spaniolă —, fiecare operă este un permanent început de eternitate umană, cu condiția „dezumanizării" ei: situație generică a propriului risc de a întemeia umanul din nespecific. Iar eternitatea umană, condiție și esență a artei, nu înseamnă abolirea timpului, ci, cum spune Ortega în alt eseu cuprins și el în cartea aceasta („Piticul Gre-gono Burdufarul"), sensibilitate la necesar, deoarece „simptomul eternului este necesarul". Arta e datoare să exprime, pentru a putea năzui la plenitudine, un „adevăr estetic", adică nu ceva întîmplător sau anecdotic, ci „o temă necesară". Cu mențiunea, adaug eu în spiritul celor de pînă acum, că și întîmplătorul, și anecdoticul își pot dobîndi gradul lor de necesitate în ambianța unei lucrări estetice care le consfințește.

Voi încerca să retrasez cîteva direcții decisive ale gîndirii estetice a lui Ortega, reluîndu-i unele afirmații la care ne-am oprit pînă acum și introducînd alte cîteva idei pe care cititorul va putea să le identifice singur în cartea de față. Gîndirea estetică a filozofului spaniol nu poate fi înțeleasă și valorizată, așadar, poate mai mult decît în cazul altor gînditori, decît prin raportare la întregul lui demers și la principiile lui, implicite sau explicite. Deși arta, mai cu seamă „arta nouă", va presupune totdeauna procesul de „dezumanizare", ea pornește de la realitatea trăită, care este inevitabilă și constituie realitatea prin excelență în raport cu care se construiesc nenumărate realități secunde, într-un proces permanent. Arta nouă este, în acest proces, un concept cu valabilitate permanentă, deplasabil în sens temporal și spațial și util pentru definirea mișcărilor artistice și estetice, indiferent dacă acestea au o dinamică proiectivă (de pildă avangardele propriu-zise, de pînă acum două, trei decenii) sau retroactivă, dacă nu chiar (să risc termenii ?) intractivă și re-tractivă (cum se poate constata în postmodernismele actuale). O dată cu predominanța avangardelor, în primele două decenii

ale secolului al XX-lea, cînd își dezvoltă Ortega viziunea estetică, arta a devenit din ce în ce mai mult o „artă artistică", o artă pentru artiști, o artă tot mai puțin utilitară și fără consecințe imediate pe plan general. Dorința de marcare a frontierelor între genuri corespunde tot mai puțin „noilor" orientări artistice de ieri sau de azi. Ceea ce s-a putut constata de-a lungul întregii istorii a artei, și anume tendința sincretică, a ajuns să fie o caracteristică mai ales a artei de la sfîrșitul secolului al XX-lea și va rămîne astfel și în viitor, după cît se pare. Nu mai sînt acceptate frontiere ferme nici între genuri, dar nici între materiale sau medii. în fapt, nu mai există materiale sau medii privilegiate sau preferate. Elaborarea operei de artă, focarul ei de iradiere sau punctul de vedere din care este construită (și afirmația e valabilă nu numai în cazul operei picturale sau plastice, ci al tuturor expresiilor artistice în genere, s-a strămutat decis, con-tinuîndu-și deplasarea pe axa analizată de Ortega, în „spatele retinei percepătoare", adică în subiectivitatea artistului, astfel încît irealitatea obiectelor estetice a devenit predominantă și s-a exacerbat, fără a fi în mai mică măsură o lume de sine stătătoare, solidară încă ontologic cu arta din toate timpurile. O neliniște mă-ncearcă totuși: dacă deplasarea punctului de vedere pe axa dintre realitate și ochiul (sau pur și simplu organul de simț) al artistului va continua tot mai dramatic, așa cum se și pare că se întîmplă o dată cu apariția și impunerea mediilor electronice virtuale și cu tot mai puternica și insidioasa invazie tehnologică, s-ar putea ca „mediul" sau „instrumentele" să ia la un moment dat inițiativa și să-și asume un destin propriu, iar arta, pentru a fi artă, să fie silită a împinge „dezumanizarea" (în accepția orteghiană deloc peiorativă pe care m-am străduit s-o pun în evidență, dar și într-una incomparabil mai amenințătoare) pînă și mult dincolo de mintea, de subiectivitatea celui care pictează sau scrie, într-un punct de vedere și un spațiu a-uman și omul să asiste la o „aumanizare" a „artei noi" din-tr-un viitor aproape previzibil și foarte asemănător cu o scenă aseptică și fără alți spectatori în afara ființelor umane care nu ar mai face decît să înscrie, ca niște peneluri sau creioane electronice, forme pe care nici una dintre ele nu mai simte

necesitatea şi nici nu mai poate să le contemple... Dar acest punct vedere tot mai distant, plasat tot mai departe în spatele omului, spre care arta nouă dintotdeauna ar luneca irezistibil, ar putea fi chiar ochiul transcendent, şi atunci omul, artistul, opera şi latenţele prejmei ar fi totuna, adică s-ar mîntui într-un absolut din fericire la fel de previzibil ca şi vidul pesimist al primei viziuni. (Poate nu eu, comentatorul român din acest moment al lui Ortega, vorbesc acum, ci, cu vorbele mele, unul din heteronimii filozofului spaniol, misticul Rubin de Cendoya...)
Arta, în general, şi cu atît mai mult „arta nouă" în viziunea lui Ortega, presupune oţiu, ceea ce, în accepţia clasică înseamnă contrariul muncii utile, cu alte cuvinte, arta „nu este o lipsă de activitate, ci muncă inutilă, muncă fără simbrie şi fără beneficiu material", ea reprezintă efortul, de multe ori teribil, pe care oamenii, unii oameni, îl dedică „irealului sau supremului". Pe de altă parte, oarecum în răspărul preocupării pentru material, încă prezentă, pesemne chiar excesiv (dar poate încă inevitabilă), şi în zilele noastre, cînd au apărut şi continuă să apară noi medii ce-şi pun propria lor pecete asupra elaboratului artistic, Ortega susţine că „opera de artă începe acolo unde sfîrşesc materialele ei şi trăieşte într-o dimensiune incomparabilă cu elementele propriu-zise din care este alcătuită".
De toate aceste consideraţii şi situări de natură practic ontologică e datoare să ţină seama şi critica de artă, care e obligată să fie una evolutivă, să se situeze cu alte cuvinte în vîrful săgeţii de deplasare (evit anume să spun „înaintare" sau „progres", deoarece nu vreau să introduc nici o nuanţă de apreciere pozitivă sau negativă) a artelor sau cel puţin paralel sau în simultaneitate cu ele, nicidecum într-un plan superior, atemporal şi normativ. In fapt, problema normativităţii nici nu se mai poate pune decît la un nivel strict artizanal sau tehnic, deoarece exigenţa principală în edificarea unui sistem critic normativ ar fi raportarea la un model, ceea ce ar presupune „repetarea", dacă nu chiar „imitarea" unor opere magistrale, anterioare sau contemporane, procedeu valabil, caracteristic şi necesar în cazul ştiinţei, dar inadecvat şi chiar pernicios în cel al artei. Trecutul,

arta trecutului, nu mai poate constitui un model din cel puţin două motive: mai întîi, cum s-a văzut, pentru că arta în esenţa ei, şi cu atît mai mult „arta nouă", refuză, în virtutea statutului ei ontologic, repetitivitatea; în al doilea rînd, pentru că arta trecutului este, oricum şi în primul rînd, un fapt de arheologie spirituală, fiind foarte greu, aproape imposibil, să reconstitui, ca artist sau ca degustător de artă, întreaga atmosferă productivă şi receptoare care înconjura naşterea şi viaţa operelor din trecut, însăşi savurarea lor fiind un demers condiţionat, mai bine zis obstaculat de prezent. Şi totuşi realitatea trăită este in-conturnabilă în toate epocile, iar artistul, ca om, este tot el însuşi plus circumstanţa lui, ceea ce constituie şi fundalul permanent al artei. Circumstanţa/preajma şi raporturile omului cu ele ne definesc, aşadar, atît ca oameni, cît şi ca artişti, chiar dacă pe paliere dacă nu diferite, măcar complementare. Nu cred de aceea c-ar fi inutil să recapitulez, aşa cum le dezvoltă Ortega, legile structurale ale prejmei, ale lumii: 1. Lumea vitală constă în cîteva lucruri prezente plus nenumărate lucruri coprezente, latente. 2. Nu există niciodată prezent un lucru izolat, ci acel lucru ni se evidenţiază „dinspre altele", cărora, momentan sau un timp mai îndelungat, nu le acordăm atenţie şi care alcătuiesc un fundal pe care se evidenţiază ceea ce vedem, mai larg spus ceea ce percepem. „Lumea în care trebuie să trăim posedă întotdeauna doi termeni şi două organe: lucrul sau lucrurile pe care le vedem cu atenţie şi un fundal pe care ele se evidenţiază." Se poate vorbi, aşadar, de trei planuri: lucrul - orizontul vizibil - latenţa. 3. Lumea este în raport cu mine ca un „aici", adică totdeauna ca o perspectivă. „Lucrurile lumii se află aproape sau departe de *aici,* la dreapta sau la stînga faţă de *aici,* deasupra sau dedesubt faţă de *aici.* în fine, 4. „Lumea noastră, cea a fiecăruia dintre noi, nu este un *totum revolutum,* ci e organizată în cîmpuri pragmatice." Toate aceste precizări cu caracter de legi pot fi aplicate foarte pertinent şi în analiza situării artei în raport cu producătorul ei, cu lăuntrul subiectiv, dindă-rătul organelor de simţ, în cazul artei noi, şi cu preajma sau lumea ei virtuală, dar nu mai puţin lume, chiar dacă una ideală, cu condiţia de a se aplica şi criteriul „dezumanizării" în toate conotatiile pe care le-am evocat. Şi în acest sens, ca să

revin la o consideraţie iniţială, se poate spune cu şi mai multă îndreptăţire că poezia, *recte* arta, e o formă de cunoaştere, după cum fizica este o formă de fantezie.
Printr-un joc al hazardului, *Dezumanizarea artei* am tradus-o şi am încercat să o comentez, neconstrîns, în răgazul unei şederi la Bochum, oraş universitar din Ruhr-Gebiet-ul fost mineresc,

departe de locurile unde a studiat Ortega la începutul secolului al XX-lea, dar nu mai puțin în Germania, care, pentru mine, a însemnat totdeauna un ocol amînat sau un preludiu la Spania (poate la o Spanie care există tot mai puțin), cum mi s-a întîmplat efectiv şi de asta dată. Melancolic, am început să mi-1 caut pe doctorul Vulpius al meu, de ale cărui sfaturi aş avea azi nevoie mai mult ca oricînd: dar el e poate o stîncă din Guadarrama, unde nu ştiu dacă voi ajunge vreodată, care-şi invadează preajma din aparenta ei încremenire (aparentă doar pentru că o stîncă respiră la intervale incomparabil mai mari decît noi), învățînd milenar de lent, dar cu siguranță mai temeinic decît mine şi din adîncul vocației estetice a aceleiaşi Spânii de amîndoi îndrăgite, să vorbească nemțeşte, ca să-mi spună cîndva cum se vede raiul din balconul iberic al Europei, între timp însă eu învăț ceva mai repede, mult prea repede, să fiu iarbă... Şi poate întreaga fabulă mi-o văd plasată în obiectul plastic al unui viitor şi totdeauna nou Antoni Tâpies care, cu altă ştiință decît a celui încă prezent printre noi, învață să se nască cine ştie unde... Pe lîngă stîncă şi umbra mea incertă, dar însetată de învățături litice, don Jose, filozoful spaniol, lipsit, după spusele lui, ca toți spaniolii, de imaginație, îşi îndreaptă cravata străvezie în oglinda unui nor ce se visează monadic stîncă.
O metafizică a relațiilor, cum ar spune dr. Vulpius...
Bochum, mai 1999
SORIN MĂRCULESCU

NOTĂ PRELIMINARĂ A EDITORULUI SPANIOL

Frecventa dispersare a curiozității lui Ortega, care 1-a făcut, în diferite epoci ale vieții, să se ocupe de chestiuni legate de artă, nu-i poate surprinde decît pe aceia care ignoră faptul că filozofia, ca ştiință a temeiurilor şi a rădăcinilor tuturor lucrurilor, trebuie să reflecteze asupra celor mai disparate manifestări ale vieții omeneşti, fără nici o excludere. Teme aparent superficiale se pot dovedi simptome ale unor operații hipogeice. „Dacă omul îşi modifică atitudinea radicală în fața vieții, el va începe prin a-şi manifesta noul temperament în creația artistică şi în emanațiile sale ideologice", se afirmă în paginile *Dezumanizării artei.* Astfel, problemele estetice l-au interesat în repetate rînduri pe Ortega şi în eseurile şi articolele sale se constată persistența cu care obținea în acele reflecții trăsături relevante pentru mersul formulărilor sale filozofice. De pildă, dintre cele conținute în cartea de față, eseul „Adam în Paradis" şi „încercare de estetică în chip de prefață" sau simptomele mani crize ce va caracteriza secolul nostru al XX-lea.
Această nouă ediție — revăzută şi corectată conform originalelor — include lunga serie de articole pe teme estetice (din 1908 pînă în 1925, data *Dezumanizării artei),* pe care le-a publicat Ortega în acest interval. Le adaug şi discursul „Adevărul nu e simplu" (din 1926), recent publicat cu titlu postum, şi o anexă, inedită pînă acum, la eseul „Despre punctul de vedere în arte". Şi reproduc, pentru prima oară, articolul „O vizită la Zuloaga".
în alte cărți ale lui Ortega, apărute la date cuprinse între cele ce includ paginile conținute în cea de față — volumele din *El Espectador,* I, II, III şi IV —, se găsesc şi alte eseuri de estetică în completarea celor incluse acum în *Dezumanizarea artei.*

Ulterior, aluziile la temele artistice au devenit mai puțin frecvente în paginile lui Ortega, dar anilor săi de maturitate le aparțin studiile magistrale despre Velâzquez şi despre Goya care, sub titlul *Papeles sobre Velâzquez y Goya,* au şi fost publicate în această colecție editorială. în ele, încă o dată, într-o corespondență fertilă, reflecția despre artă luminează gîndirea filozofică a lui Ortega, în aceeaşi măsură în care paginile sale despre Velâzquez, ca şi, mai înainte, cele din *Dezumanizarea artei,* şi-au adus contribuția la înțelegerea istoriei artei. Ambele constituie de mult un loc indispensabil de referință şi comentariu pentru autorii de specialitate.
PAULINO GARAGORRI

(Eseurile „Adân en el Paraîso" şi „La estetica de « El enano Gregorio el Botero »" au mai fost transpuse în românește în volumul Jose Ortega y Gasset, *Velâzquez. Goya,* traducere de Dan Munteanu, prefață de Andrei Ionescu, Meridiane, Bucureşti, 1972. - *N.t.)*

DEZUMANIZAREA ARTEI

Non creda donna Berta e ser Martine...
(„Nu creadă coana Berta-ori dom' Martino...")
Dante, *Par.,* XIII, 136

Impopularitatea artei noi

Printre numeroasele idei geniale, deşi rău dezvoltate, ale genialului francez Guyau trebuie să trecem încercarea sa de a studia arta din punct de vedere sociologic. în primul moment ți se poate întîmpla să socoteşti că o asemenea temă e sterilă. A aborda arta sub aspectul efectelor ei sociale seamănă în bună măsură cu a pune carul înaintea boilor sau a-1 studia pe om după umbra lui. Efectele sociale ale artei sînt, la primă vedere, un lucru atît de extrinsec, atît de îndepărtat de esența estetică, îneît nu ne dăm bine seama cum am putea, pornind de la ele, să pătrundem în intimitatea stilurilor. Guyau, sigur, n-a extras din încercarea sa genială cel mai bun nectar. Scurtimea vieții sale şi graba tragică de-a ajunge la moarte l-au împiedicat să-şi limpezească inspirațiile şi, lăsînd la o parte tot ce este evident şi necopt, să poată insista asupra punctelor celor mai substanțiale şi mai tăinuite. Se poate spune că din cartea sa *Arta din punct de vedere sociologic* există doar titlul; restul rămî-ne încă de scris[1].

Fecunditatea unei sociologii a artei mi-a fost revelată pe neaşteptate atunci cînd, acum cîțiva ani, mi s-a întîmplat într-o bună zi să scriu ceva despre noua epocă muzicală care începe cu Debussy[2]. îmi propuneam să definesc cu cea mai mare claritate posibilă diferența stilistică dintre muzica nouă şi cea tradițională. Problema era riguros estetică, dar cu toate acestea am constatat că drumul cel mai scurt către ea pleca de la un fenomen sociologic: impopularitatea muzicii noi.

[1] [Jean-Marie Guyau, *L'art aupoint de vue sociologique,* 1889; versiune spaniolă, *El arte desde elpunto de vista sociologica,* Madrid, 1902.]

[2] Vezi „Musicalia", în *El Espectador.* [Voi. III.]

Astăzi aş vrea să vorbesc în chip mai general şi să mă refer la toate artele care încă au în Europa o anumită vigoare; prin urmare, muzicii noi îi alătur pictura nouă, poezia nouă, teatrul nou. Este, într-adevăr, surprinzătoare şi misterioasă compacta solidaritate cu sine însăşi pe care şi-o menține în toate manifestările sale fiecare epocă istorică. O inspirație identică, un acelaşi stil biologic pulsează în artele cele mai diverse. Fără a-şi da seama de asta, muzicianul tînăr aspiră să realizeze cu ajutorul sunetelor exact aceleaşi valori estetice ca şi pictorul, poetul şi dramaturgul, contemporanii săi. Şi această identitate de sens artistic trebuia să producă, obligatoriu, o consecință sociologică identică. Efectiv, impopularității muzicii noi îi corespunde o impopularitate de aceeaşi factură în cazul celorlalte muze. întreaga artă tînără este impopulară, şi nu întîmplător sau accidental, ci în virtutea destinului lor esențial.

Se va spune că orice stil nou venit suferă o etapă de lazaret şi se va evoca bătălia lui *Hernani* şi celelalte lupte survenite o dată cu apariția romantismului. Cu toate acestea, impopularitatea artei noi prezintă o fizionomie total distinctă. Se cade să distingem între ceea ce nu este popular şi ceea ce este impopular. Stilul care inovează are nevoie de ceva timp ca să-şi cucerească popularitatea; nu este popular, dar nici impopular. Exemplul irupției romantice invocat îndeobşte a fost, ca fenomen sociologic, perfect invers în raport cu acela pe care-1 oferă arta în prezent. Romantismul a cucerit foarte curînd „poporul", căruia vechea artă clasică nu-i stătuse niciodată la inimă. Duşmanul cu care a trebuit să se lupte romantismul a fost tocmai o minoritate selectă ce rămăsese anchilozată în formele arhaice ale „vechiului regim" poetic. Operele romantice sînt cele dintîi — de la inventarea tiparului — care s-au bucurat de tiraje mari. Romantismul a fost prin excelență stilul popular. Prim născut al democrației, el a fost înconjurat cu cel mai mare răsfăț de către masă.

In schimb, artei noi masa îi este şi-i va fi întotdeauna adversă. Arta nouă este impopulară prin esență; mai mult încă, este anti-populară. O operă oarecare zămislită de ea produce auto-

mat în public un ciudat efect sociologic. îl divide în două părți: una, minimă, alcătuită dintr-un număr redus de persoane care-i sînt favorabile; alta, majoritară, incalculabilă, care-i e ostilă. (Să lăsăm deoparte fauna echivocă a *snobilor.)* Opera de artă acționează, aşadar, ca o forță socială care creează două grupuri antagonice, care separă şi selecționează din grămada amorfă a mulțimii două caste diferite de oameni.

Care e principiul diferențiator al acestor două caste ? Orice operă de artă suscită divergențe: unora le place, altora nu; unora le place mai puțin, altora mai mult. Această disociere nu are caracter organic, nu e guvernată de un principiu. Hazardul firii noastre individuale ne va plasa printre unii sau printre ceilalți, în cazul artei noi, disjungerea se produce însă într-un plan mai profund decît acela pe care se

mişcă varietăţile gustului individual. Nu e vorba de faptul că majorităţii publicului *nu i-arplăcea* opera tînără, iar minorităţii da. Ceea ce se întîmplă este că majoritatea, masa, *nu o înţelege.* Vechile peruci care asistau la reprezentarea lui *Hernani* înţelegeau foarte bine drama lui Victor Hugo şi, tocmai pentru că o înţelegeau, nu le plăcea. Fideli unei anumite sensibilităţi estetice, se simţeau dezgustaţi de noile valori artistice pe care le propunea romanticul.
După judecata mea, caracteristica artei noi, „din punct de vedere sociologic", este că împarte publicul în aceste două clase de oameni: cei care o înţeleg şi cei care n-o înţeleg. Asta presupune că unii posedă un organ de comprehensiune refuzat, ca atare, celorlalţi; că există două varietăţi distincte ale speciei umane. Arta nouă, după cum se vede, nu e pentru toată lumea, precum cea romantică, ci se adresează de la bun început unei minorităţi special înzestrate. Cînd cuiva nu-i place o operă de artă, dar a înţeles-o, el i se simte superior şi nu e nici un motiv de iritare. Cînd însă dezgustul provocat de către operă provine din neînţelegerea acesteia, omul rămîne parcă umilit, cu o conştiinţă neclară a inferiorităţii sale pe care trebuie să şi-o compenseze prin afirmarea indignată de sine în raport cu opera. Arta tînără, prin simplul fapt de a se prezenta, îl sileşte pe bunul burghez să se simtă aşa cum şi este: un bun burghez, fiinţă incapabilă de sacramente artistice, orb şi surd la orice

frumuseţe pură. Or, aşa ceva nu o poţi face nepedepsit după o sută de ani de măgulire în fel şi chip a masei şi de apoteozare a „poporului". Obişnuită să predomine în toate, masa se simte ofensată în propriile „drepturi ale omului" de către arta nouă, care e o artă a privilegiului, a nobleţii nervilor, a aristocraţiei instinctive. Oriunde s-ar înfăţişa tinerele muze, masa zvîrlă din copite.
Vreme de un secol şi jumătate, „poporul", masa, a pretins că este întreaga societate. Muzica lui Strawinsky sau drama lui Pirandello au eficacitatea sociologică de a o sili să se recunoască drept ceea ce şi este, drept „exclusiv popor", simplu ingredient, printre altele, al structurii sociale, materie inertă a procesului istoric, factor secundar al cosmosului spiritual. Pe de altă parte, prin arta tînără „cei mai buni" ajung să se cunoască şi recunoască în cenuşiul mulţimii şi să ia cunoştinţă de propria lor misiune, care constă în a fi puţini şi a trebui să lupte împotriva celor mulţi.
Se apropie vremea cînd societatea, de la politică la artă, se va reorganiza, aşa cum se cuvine, în două ordine şi ranguri: cel al oamenilor aleşi şi cel al oamenilor vulgari. Toată indispoziţia Europei se va drena şi vindeca în această nouă şi salvatoare sciziune. Unitatea nediferenţiată, haotică, amorfă, lipsită de o arhitectură anatomică, fără o disciplină diriguitoare, în care s-a trăit vreme de o sută cincizeci de ani, nu poate continua. Dedesubtul întregii vieţi contemporane zvîcneşte o nedreptate profundă şi iritantă: falsa supoziţie a egalităţii reale dintre oameni. Fiecare pas pe care-1 facem în mijlocul lor ne arată în chip atît de evident contrariul, astfel încît fiecare pas reprezintă o poticnire dureroasă.
Dacă aceeaşi problemă se pune în politică, patimile suscitate sînt de-o atare natură, încît pesemne nu a sosit încă momentul prielnic pentru a ne face înţeleşi. Din fericire, solidaritatea spiritului istoric la care mă refeream mai înainte ne îngăduie să subliniem cu toată limpezimea, cu seninătate, în arta germinală a epocii noastre aceleaşi simptome şi prevestiri de reformă morală care în politică se prezintă eclipsate de patimile josnice.
Zicea evanghelistul: *Noliţe fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus.* Nu fiţi precum calul şi catîrul, cărora le

lipseşte priceperea. Masa zvîrlă din copite şi nu înţelege. Noi să încercăm a face invers. Să extragem din arta tînără principiul ei esenţial şi-atunci vom vedea în ce sens profund este ea impopulară.

Artă artistică

Dacă arta nouă nu este inteligibilă pentru toată lumea, asta însemnează că resorturile ei nu sînt cele generic umane. Nu e o artă pentru oameni în genere, ci pentru o clasă foarte particulară de oameni care s-ar putea să nu fie mai valoroşi decît ceilalţi, dar care, evident, sînt distincţi.
Trebuie, înainte de toate, să precizăm un lucru. Ce numeşte majoritatea lumii plăcere estetică ? Ce se petrece în sufletul său atunci cînd o operă de artă, bunăoară o producţie teatrală, îi „plact" ? Răspunsul nu lasă nici o umbră de îndoială: mulţimii îi place o dramă atunci cînd izbuteşte să intereseze de destinele omeneşti ce-i sînt propuse. Iubirile, urile, suferinţele, bucuriile personajelor îi mişcă inima: ia parte la ele ca şi cum ar fi cazuri reale din viaţă. Şi spune că opera e „bună" atunci cînd aceasta reuşeşte să producă acea cantitate de iluzie necesară pentru ca personajele imaginare să echivaleze cu

nişte persoane în carne şi oase. în lirică va căuta iubirile şi durerile omului care palpită sub poet. în pictură nu o vor atrage decît tablourile unde va întîlni figuri de bărbaţi şi femei împreună cu care, într-un sens sau altul, ar fi plăcut de trăit. Un tablou peisagistic i se va părea „drăguţ" atunci cînd peisajul real pe care-1 reprezintă ar merita, prin agreabihtatea sau patetismul său, să fie vizitat într-o excursie. Asta vrea să însemneze că pentru majoritatea lumii plăcerea estetică nu e o atitudine spirituală diferită în esenţă de cea pe care o adoptă îndeobşte în restul vieţii. Se distinge de aceasta numai prin calităţi adjectivale: este, poate, mai puţin utilitară, mai imprecisă şi fără consecinţe penibile. Dar, în definitiv, obiectul de care se ocupă în artă, ceea ce-i slujeşte drept termen al atenţiei şi, o dată cu ea, al celorlalte facultăţi, este acelaşi ca şi în existenţa cotidiană: figuri şi pasiuni umane. Şi va numi

DEZUMANIZAREA ARTEI

artă ansamblul de mijloace prin care îi este oferit acel contact cu lucruri omeneşti interesante. Astfel încît va tolera formele propriu-zis artistice, irealităţile, fantezia, doar în măsura în care nu-i interceptează perceperea formelor şi peripeţiilor umane. De îndată ce aceste elemente pur estetice ar domina şi el nu ar mai sesiza bine istoria lui Juan şi a Măriei, publicul rămîne derutat şi nu ştie ce să facă în faţa scenei, a cărţii sau a tabloului. E firesc; nu cunoaşte altă atitudine în faţa obiectelor decît pe cea practică, pe cea care ne împinge să ne pasionăm şi să intervenim sentimental într-însele. O operă care nu-1 invită la această intervenţie îl lasă fără nici un rol.

Ei bine, se cade ca în acest punct să ajungem la o claritate perfectă. A ne bucura sau a suferi împreună cu destinele omeneşti pe care, poate, ni le relatează sau ni le prezintă opera de artă este un lucru foarte diferit de adevărata plăcere artistică. Mai mult încă: acea preocupare pentru omenescul operei este, în principiu, incompatibilă cu satisfacţia estetică strictă.

E vorba de o chestiune de optică extrem de simplă. Pentru a vedea un obiect, trebuie să ne acomodăm oarecum propriul nostru aparat ocular. Dacă acomodarea noastră vizuală este inadecvată, nu vom vedea obiectul sau îl vom vedea prost. Cititorul e rugat să-şi imagineze că privim o grădină prin geamul unei ferestre. Ochii noştri se vor acomoda astfel încît raza vizuală să pătrundă prin sticlă, fără a se opri în ea, şi să se fixeze asupra florilor şi frunzelor. Cum ţinta viziunii este grădina şi cum raza vizuală este lansată pînă la ea, noi nu vom vedea sticla, privirea ne va trece prin ea, fără a o percepe. Cu cît geamul este mai pur, cu atît îl vom vedea mai puţin. Dar apoi, fă-cînd un efort, ne putem dezinteresa de grădină şi, retrăgîndu-ne raza oculară, ne-o putem ţinti asupra sticlei. Atunci grădina dispare din ochii noştri şi nu mai vedem din ea decît nişte mase confuze de culori ce par lipite de geam. Prin urmare, a vedea grădina şi a vedea sticla ferestrei sînt două operaţii incompatibile: una o exclude pe cealaltă şi ambele necesită acomodări oculare diferite.

La fel, cine caută să se înduioşeze în opera de artă de destinele lui Juan şi al Măriei sau de Tristan şi Isolda şi-şi aco-

modează după ele percepţia spirituală nu va vedea opera de artă. Nefericirea lui Tristan nu este nefericire ca atare şi, în consecinţă, nu va putea produce emoţie decît în măsura în care va fi luată drept realitate. Fapt e însă că obiectul artistic nu e artistic decît în măsura în care nu este real. Pentru a putea savura portretul ecvestru al lui *Carol Quintul,* de Tiţian, condiţia ineluctabilă este să nu-1 vedem acolo pe Carol Quintul în persoană, autentic şi viu, ci, în locul lui, trebuie să vedem doar un portret, o imagine ireală, o ficţiune. Portretizatul şi portretul său sînt două obiecte complet diferite: ne interesăm fie de unul, fie de celălalt. în primul caz, „convieţuim" cu Carol Quintul, în cel de-al doilea „contemplăm" un obiect artistic ca atare.

Or, majoritatea oamenilor sînt incapabili să-şi acomodeze atenţia în raport cu sticla şi cu transparenţa care e opera de artă; în loc s-o facă, ei trec prin ea fără a se fixa şi ajung să se afunde pasional în realitatea umană la care se face aluzie în operă. Dacă sînt poftiţi să dea drumul acestei prăzi şi să-şi oprească atenţia asupra operei de artă propriu-zise, ei vor spune că nu văd într-însa nimic, pentru că, efectiv, în ea nu văd lucruri omeneşti, ci doar transparenţe artistice, pure virtualităţi.

în secolul al XlX-lea, artiştii au procedat în mod destul de impur. Reduceau la minimum elementele strict estetice şi făceau ca opera să constea, aproape integral, în ficţiunea unor realităţi umane. în acest sens se impune să spunem că, într-un fel sau altul, toată arta normală a veacului trecut a fost realistă. Realişti au fost Beethoven şi Wagner. Realist Chateaubriand ca şi Zola. Romantismul şi naturalismul, văzute de la nivelul zilei de azi, se apropie şi-şi dezvăluie rădăcina realistă comună.

Produsele de această factură sînt doar în parte opere de artă, obiecte artistice. Pentru a le savura nu e nevoie de acea putere de acomodare la virtualitatea şi transparența care constituie sensibilitatea artistică. E de ajuns să posedăm sensibilitate umană şi să lăsăm ca neliniştile şi bucuriile aproapelui să se repercuteze asupra noastră. Se înțelege, aşadar, de ce a fost atît de populară arta secolului al XlX-lea : ea e făcută anume pentru masa nediferențiată în măsura în care nu este artă, ci extract de viață. Să ne amintim că în toate epocile care au avut două

tipuri diferite de artă, unul pentru minorități şi altul pentru majoritate[1], acesta din urmă a fost întotdeauna realist.

Nu discutăm acum dacă arta aceasta pură este posibilă. Poate nici nu este; dar argumentațiile care ne conduc la această negație sînt cam lungi şi cam dificile. E mai bine, aşadar, să lăsăm intactă tema respectivă. în plus, nici nu are multă însemnătate pentru cele discutate acuma. Chiar dacă o artă pură ar fi imposibilă, nu încape nici o îndoială că există o tendință către purificarea artei. Această tendință va duce la o eliminare progresivă a elementelor omeneşti, prea omeneşti, care dominau în producția romantică şi naturalistă. Şi în acest proces se va ajunge într-un punct în care conținutul uman al operei va fi atît de firav, încît aproape nu se va vedea.Vom avea atunci un obiect care nu poate fi perceput decît de către cineva care ar poseda acel dar specific al sensibilității artistice. Ar fi o artă pentru artişti, şi nu pentru masa oamenilor; va fi o artă de castă, iar nu una demotică.

Iată de ce arta nouă împarte publicul în două clase de indivizi: cei care o înțeleg şi cei care n-o înțeleg; cu alte cuvinte, artiştii şi cei care nu sînt artişti. Arta nouă este o artă artistică.

Nu pretind acum să ridic în slăvi această nouă manieră de artă şi mai puțin încă să o denigrez pe cea practicată în secolul anterior. Mă mărginesc să le stabilesc filiația, aşa cum face zoologul cu două faune antagonice. Arta nouă este un fapt universal. De douăzeci de ani, tinerii cei mai vigilenți din două generații succesive — la Paris, la Berna, la Londra, New York, Roma, Madrid — s-au pomenit surprinşi de faptul ineluctabil că arta tradițională nu prezenta nici un interes pentru ei; mai mult, le repugna. Cu aceşti tineri se poate face din două una: sau să-i împuşti sau să încerci a-i înțelege. Eu unul am optat în mod decis pentru cea de-a doua operație. Şi curînd am observat că în ei germinează un nou sens al artei, perfect clar, coerent, rațional. Departe de a fi un capriciu, simțirea lor semnifică rezultatul inevitabil şi fecund al întregii evoluții artis-

[1] De exemplu, în Evul Mediu. Corespunzător structurii binare a societății, divizate în două straturi: nobilii şi plebeii, a existat o artă nobilă care era „convențională", „idealistă", adică artistică, şi o artă populară, care era realistă şi satirică.

tice anterioare. Capricios, arbitrar şi, în consecință, steril e să te opui acestui nou stil şi să te obstinezi într-o recluziune în interiorul unor forme de mult arhaice, secătuite şi periclitate. în artă, ca şi în morală, ceea ce trebuie să facem nu depinde de liberul nostru arbitru, trebuie să acceptăm imperativul operațional pe care ni-1 impune epoca. Această docilitate față de ordinea timpului reprezintă unica posibilitate de care dispune individul pentru a-şi atinge ținta. Chiar şi aşa, s-ar putea să nu realizeze nimic; dar eşecul îi este mult mai sigur dacă se îndărătniceşte să compună încă o operă wagneriană sau un roman naturalist.

în artă, orice repetare e nulă. Fiecare stil care se iveşte în istorie poate produce un anumit număr de forme diferite în cadrul unui tip generic. Vine însă o zi cînd măreața carieră se epuizează. Asta s-a întîmplat, de pildă, cu romanul şi teatrul romantico-naturalist. E o greşeală naivă să crezi că sterilitatea actuală a ambelor genuri se datorează absenței de talente personale. Ceea ce se întîmplă este că s-au istovit combinațiile posibile din cadrul lor. Din acest motiv, trebuie să socotim drept un adevărat noroc împrejurarea ca emergența unei noi sensibilități, capabile de a dezvălui noi cariere intacte, să coincidă cu această epuizare.

Dacă analizăm noul stil, găsim în el anumite tendințe în cel mai înalt grad conexe între ele. El tinde: 1. către dezumanizarea artei; 2. să evite formele vii; 3. să facă astfel încît opera de artă să nu fie decît operă de artă; 4. să considere arta ca joc, şi nimic altceva; 5. către o ironie esențială; 6. să eludeze orice falsitate şi, ca atare, către o realizare scrupuloasă. în sfîrşit, 7. arta, potrivit artiştilor tineri, este un lucru fără nici un fel de transcendență.

Să schițăm pe scurt fiecare din aceste trăsături ale artei noi.

Cîțiva stropi de fenomenologie

Un bărbat celebru trage să moară. Soţia lui stă la capul patului. Un medic îi ia muribundului pulsul. în fundul încăperii se mai află încă două persoane: un ziarist, care asistă la scena mortuară din raţiuni profesionale, şi un pictor pe care 1-a adus acolo întîmplarea. Soţia, medicul, ziaristul şi pictorul sînt de faţă la un acelaşi fapt. Cu toate acestea, faptul unic şi identic

— agonia unui bărbat — 1 se înfăţişează fiecăruia dintre ei sub cîte un aspect distinct. Aspectele acestea sînt atît de deosebite, încît abia dacă au un nucleu comun. Diferenţa dintre ceea ce este el pentru femeia pătrunsă de durere şi pentru pictorul care, impasibil, priveşte scena, e atît de mare, încît ar fi aproape mai exact să spunem: soţia şi pictorul asistă la două fapte complet distincte.

Rezultă, aşadar, că o aceeaşi realitate se sparge în multe realităţi divergente atunci cînd e privită din puncte de vedere distincte. Şi ne simţim îndemnaţi să ne întrebăm: care dintre acele realităţi este cea adevărată, cea autentică ? Orice decizie am lua va fi arbitrară. Preferinţa noastră pentru una sau alta nu se poate întemeia decît pe capriciu. Toate acele realităţi sînt echivalente ; fiecare este cea autentică pentru punctul său de vedere congruent. Singurul lucru pe care-1 putem face e să clasificăm aceste puncte de vedere şi să-1 alegem dintre ele pe acela care în realitate ar putea părea mai normal sau mai spontan. Vom ajunge astfel la o noţiune de realitate cîtuşi de puţin absolută, dar, cel puţin, practică şi normativă.

Modalitatea cea mai clară de a diferenţia punctele de vedere ale celor patru persoane care asistă la scena tanatică ar consta în a măsura una din dimensiunile sale: distanţa spirituală la care se găseşte fiecare faţă de faptul comun, faţă de agonie. La soţia muribundului, distanţa respectivă e minimă, atît de mică, încît aproape nu există. Tristul eveniment îi torturează atît de teribil inima, îi ocupă atît de mult sufletul, încît se contopeşte cu propria-i persoană sau, invers spus: femeia intervine în scenă, e un fragment din ea. Pentru a putea vedea ceva, pentru ca un fapt să se transforme într-un obiect pe care-1 contemplăm, e nevoie să-1 separăm de noi şi să înceteze a face parte vitală din fiinţa noastră. Femeia, aşadar, nu asistă la scenă, ci se află în ea; nu o contemplă, ci o trăieşte.

Medicul se şi situează ceva mai departe. Pentru el e vorba de un caz profesional. Nu intervine în fapt cu zbuciumul pasional şi orbitor ce-i inundă sufletul bietei femei. Cu toate acestea, profesia îl obligă să se intereseze în mod serios de ceea ce se întîm-plă: are în acest sens o anume responsabilitate şi-şi pune pesem-

ne în joc prestigiul. Prin urmare, chiar dacă mai puţin integral şi intim decît soţia, şi el ia parte la fapt, scena pune stăpînire pe el, îl tîrăşte în interiorul ei dramatic, înhăţîndu-1 nu de inimă, ci de fragmentul profesional al persoanei sale. Şi el trăieşte jalnicul eveniment, deşi cu emoţii care nu pornesc din centrul cordial, ci din periferia sa profesională.

Situîndu-ne acum în punctul de vedere al reporterului, observăm că ne-am îndepărtat enorm de acea realitate dureroasă. Ne-am îndepărtat în asemenea măsură, încît am pierdut orice contact sentimental cu faptul respectiv. Ziaristul se află acolo, ca şi medicul, obligat de profesia lui, nu dintr-un impuls spontan şi omenesc. Dar în timp ce profesia îl obligă pe medic să intervină în eveniment, cea a ziaristului îl obligă tocmai să nu intervină: trebuie să se mărginească să vadă. Pentru el faptul este propriu-zis scenă pură, simplu spectacol pe care mai apoi va trebui să-1 relateze în coloanele periodicului. Nu participă sentimental la ceea ce se petrece acolo, se află spiritualmente izolat de eveniment şi în exteriorul lui; nu-1 trăieşte, ci îl contemplă, îl contemplă totuşi cu preocuparea de a fi nevoit să-1 relateze ulterior cititorilor săi. Ar vrea să trezească interesul acestora, **să-i** mişte şi, de-ar fi cu putinţă, să izbutească a-i face pe toţi abonaţii săi să verse lacrimi, ca şi cum ar fi rude tranzitorii ale muribundului. La şcoală citise reţeta lui Horaţiu: *Si vis me fiere, dolendum est primum ipsi tibi*[x]. Ascultător faţă de Horaţiu, ziaristul caută să simuleze emoţia pentru a-şi alimenta cu ea literatura. Şi urmarea este că, deşi nu „trăieşte" scena, „se preface" că o trăieşte.

în sfîrşit, pictorul, indiferent, nu face altceva decît să tragă cu ochiul din culise. Ceea ce se petrece acolo nu-i produce nici o îngrijorare; se află, cum se zice, la şapte poşte de eveniment. Atitudinea lui e pur contemplativă şi chiar se poate spune că nici nu-1 contemplă integral; sensul lăuntric dureros al faptului rămîne în afara percepţiei sale. Nu ia seama decît la exterioritate, la lumini şi umbre, la valorile cromatice. în cazul pic-

[1] Horaţiu, *Arta poetică,* w. 102 - 103: „Lacrimi de vrei să îmi smulgi, suferinţaîncearc-o în tine tu mai întîi" (trad. de Ionel Marinescu). *(N.t.)*

torului am ajuns la punctul maxim de distanţă şi la cel minim de intervenţie sentimentală.
Inevitabila notă apăsătoare a acestei analize ar putea fi compensată dacă ne-ar îngădui să vorbim cu claritate despre o scară a distanţelor spirituale dintre realitate şi noi înşine. Pe acea scară, treptele de proximitate echivalează cu trepte de participare sentimentală la fapte; treptele de îndepărtare, dimpotrivă, semnifică trepte de eliberare în care obiectivăm evenimentul real, preschimbîndu-1 într-o pură temă de contemplaţie. Situaţi la una din extreme, ne întîlmm cu un aspect al lumii — persoane, lucruri, situaţii — care reprezintă realitatea „trăită"; de la cealaltă extremă, în schimb, vedem totul sub aspectul său de realitate „contemplată".
O dată ajunşi aici, trebuie să facem o observaţie esenţială pentru estetică, fără de care nu e uşor să pătrundem în fiziologia artei, atît a celei vechi, cît şi a celei noi. între diversele aspecte ale realităţii care corespund diferitelor puncte de vedere, se găseşte unul din care derivă toate celelalte şi care e presupus în toate celelalte. Este cel al realităţii trăite. Dacă n-ar exista cineva care să trăiască într-o stare de pur abandon şi frenezie agonia unui om, medicul nu s-ar preocupa de ea, cititorii n-ar pricepe gesturile patetice ale ziaristului care descrie evenimentul, şi tabloul în care pictorul înfăţişează un bărbat în pat înconjurat de figuri îndurerate ne-ar fi de neînţeles. Acelaşi lucru l-am putea spune despre orice alt obiect, fie el persoană sau lucru. Forma primitivă a unui măr este cea pe care o posedă acesta atunci cînd ne pregătim să-1 mîncăm. în toate celelalte forme posibile pe care le-ar lua — de pildă, cea pe care î-a dat-o un artist de la 1600, integrîndu-1 într-un ornament baroc, cea pe care o oferă o natură moartă de Cezanne sau în metafora elementară ce face din el un obraz de fată — păstrează mai mult sau mai puţin acel aspect originar. Un tablou, o poezie în care n-ar râmîne nici urmă din formele trăite ar fi ininteligibile, adică nu ar fi nimic, aşa cum nimica n-ar fi un discurs unde fiecărui cuvînt i s-ar fi extirpat semnificaţia obişnuită.
Asta vrea să spună că, pe scara realităţilor, realităţii trăite îi corespunde un primat specific care ne obligă să o considerăm ca *realitatea* prin excelenţă. în loc de realitate trăită, am putea

spune realitate umană. Pictorul care asistă impasibil la scena de agonie pare „inuman". Să spunem, aşadar, că punctul de vedere uman e acela în care „trăim" situaţiile, persoanele, lucrurile. Şi, viceversa, toate realităţile — femeia, peisajul, peripeţia — sînt umane atunci cînd oferă aspectul sub care obişnuiesc a fi trăite.
Un exemplu, a cărui însemnătate cititorul o va observa mai jos: printre realităţile care alcătuiesc lumea se găsesc ideile noastre. Le utilizăm „omeneşte" atunci cînd, cu ele, gîndim lucrurile, cu alte cuvinte atunci cînd ne gîndim la Napoleon, nor-malitatea este să luăm în seamă numai pe marele bărbat numit astfel. în schimb, psihologul, îmbrăţişînd un punct de vedere anormal, „inuman", se dezinteresează de Napoleon şi, văzîn-du-şi de propriul său interes, caută să-şi analizeze ideea de Napoleon ca idee. E vorba, aşadar, de o perspectivă opusă celei pe care o utilizăm în viaţa spontană. în loc ca ideea să fie un instrument cu care gîndim un obiect, o facem pe ea obiect şi termen al gîndirii noastre. Vom vedea numaidecît uzul neaşteptat pe care-1 dă acestei inversări inumane arta nouă.
începe dezumanizarea artei
Cu o rapiditate vertiginoasă, arta tînără s-a disociat într-o multitudine de direcţii şi intenţii divergente. Nimic nu e mai lesne decît să subliniem diferenţele dintre unele producţii şi celelalte. Dar această accentuare a diferenţei şi specificului se va dovedi zadarnică dacă nu determinăm mai înainte fondul comun care, în chip variabil, uneori contradictoriu, se afirmă în toate. încă bunul şi bătrînul nostru Aristotel ne învăţa că lucrurile diferite se deosebesc prin ceea ce le face asemănătoare, adică printr-un anume caracter comun. Deoarece toate corpurile au culoare, observăm că unele au o culoare diferită de celelalte. Speciile sînt tocmai specificări ale unui gen şi le înţelegem doar cînd le vedem modulîndu-şi în forme diverse patrimoniul comun.
Diferenţele particulare ale artei tinere mă interesează prea puţin şi, cu unele excepţii, mă interesează şi mai puţin fiecare operă în parte. Dar, la rîndul său, şi valorizarea de către mine

a noilor produse artistice nu trebuie să intereseze pe nimeni. Scriitorii care-şi reduc inspiraţia la a-şi

exprima prețuirea sau disprețul prin operele de artă nu ar fi trebuit să scrie. Ei nu sînt buni pentru această îndeletnicire anevoioasă. Cum spunea Clarin[1] despre nişte dramaturgi mediocri, ar fi fost preferabil să-şi consacre efortul altor îndeletniciri: de pildă, să întemeieze o familie. Au deja una ? Atunci să întemeieze alta.

Important este că există în lume faptul indubitabil al unei noi sensibilități estetice[2]. Față de pluralitatea de direcții speciale şi de opere individuale, acea sensibilitate reprezintă caracterul generic şi, aşa zicînd, izvorul acelora. Asta este ceea ce ni se pare oarecum interesant de definit.

Şi căutînd nota cea mai generică şi caracteristică a nou producții, găsesc tendința de a dezumaniza arta. Paragraful anterior conferă acestei formule o anumită precizie.

Dacă, atunci cînd comparăm un tablou în maniera nouă cu altele de la 1860, vom urma ordinea cea mai simplă, vom începe prin a confrunta obiectele ce se vor fi aflînd reprezentate în unele şi-n celelalte, poate un bărbat, o casă, un munte. Observăm curînd că artistul de la 1860 şi-a propus înainte de toate ca obiectele din tabloul său să aibă acelaşi aer şi aspect pe care-1 au şi în afara lui, cînd fac parte din realitatea trăită sau umană. E posibil ca, pe lîngă asta, artistul de la 1860 să-şi propună şi multe alte complicații estetice; important însă e de notat că a început prin a asigura acea asemănare. Bărbatul, casa, muntele sînt, numaidecît, recognoscibili: sînt vechii noştri prieteni obişnuiți. Dimpotrivă, în tabloul recent ne vine greu să-i recunoaştem. Spectatorul crede că poate pictorul nu a ştiut să realizeze asemănarea. Dar şi tabloul de la 1860 poate fi „rău

[1] Pseudonimul literar al lui Leopoldo Alas (1852-1901), romancier *(La Regenta, Su unico hijo),* nuvelist, critic şi eseist. *(N.t.)*

[2] Această nouă sensibilitate se întîlneşte nu numai la creatorii de artă, ci şi la oamenii care reprezintă doar publicul. Cînd am spus că arta nouă este o artă pentru artişti, înțelegeam prin aceştia nu doar pe cei care produc această artă, ci şi pe cei care au capacitatea de a percepe valori pur artistice.

pictat", cu alte cuvinte între obiectele din tablou şi aceleaşi obiecte din afara lui există o mare distanță, o divergență importantă. Şi totuşi, oricare ar fi distanța, erorile artistului tradițional trimit spre obiectul „uman", sînt căderi pe drumul către el şi echivalează cu „Ăsta e un cocoş" cu care acel Orbaneja[1] cervantin îşi orienta publicul. In tabloul recent se petrece exact pe dos: nu se poate spune că pictorul greşeşte şi că abaterile lui de la „natural" (natural = uman) nu ajung la acesta, ci că trimit către un drum opus celui ce ne poate conduce pînă la obiectul uman. Departe de a merge mai mult sau mai puțin stîngaci către realitate, se vede că pictorul a mers împotriva ei. Şi-a propus cutezător să o deformeze, să-i distrugă aspectul uman, să o dezumanizeze. Cu lucrurile reprezentate în tabloul tradițional am putea convietui în mod iluzoriu. Mulți englezi s-au îndrăgostit de *Gioconda.* Cu lucrurile reprezentate în tabloul nou convietuirea e imposibilă: extirpîndu-le aspectul de realitate trăită, pictorul a tăiat puntea şi a ars navele care ne puteau transporta în lumea noastră obişnuită. Ne lasă închişi într-un univers abstrus, ne sileşte să avem de-a face cu obiecte cu care, omeneşte vorbind, nu poți avea de-a face. Trebuie, aşadar, să improvizăm altă formă de contact total distinctă de modul obişnuit de trăire a lucrurilor; sîntem nevoiți să creăm şi să inventăm acte inedite care să fie adecvate acelor figuri insolite. Această nouă viață, această viață inventată după anularea prealabilă a celei spontane reprezintă tocmai înțelegerea şi plăcerea artistică. Nu lipsesc într-însa sentimente şi pasiuni, dar, evident, aceste pasiuni şi sentimente țin de o floră psihică foarte diferită de cea care acoperă peisajele vieții noastre primare şi umane. Sînt emoții secundare care provoacă în artistul nostru interior acele ultra-obiecte[2]. Sînt sentimente specific estetice. Se va spune că în vederea unui atare rezultat ar fi mai simplu să facem cu totul abstracție de acele forme umane — băr-

[1] Este vorba de „Orbaneja, pictorul din Ubeda", prototip al pictorului prost, la care don Quijote se referă în două rînduri *(Don Quijote,* II, 3 şi II, 71.) - N.t.

[2] „Ultraismul" este unul din apelativele cele mai nimerite care s-au făurit pentru a denumi noua sensibilitate.

bat, casă, munte — şi să construim figuri cu totul originale. Aşa ceva e însă, în primul rînd, impracticabil[1]. Pesemne şi în cea mai abstractă linie ornamentală vibrează larvar o reminiscență tenace a anumitor forme „naturale". în al doilea rînd — şi acesta e motivul cel mai însemnat —, arta de care vorbim nu este inumană doar pentru că nu conține lucruri omeneşti, ci constă activ în acea operație de dezumanizare. In fuga sa de omenesc, pe ea n-o interesează atît termenul *ad quem,* fauna ete-roclită la care ajunge, cît termenul *a quo,* aspectul uman pe care-1 anihilează. Nu se pune problema de a picta ceva care să fie total distinct de un bărbat, de o casă sau de un munte, ci de a picta un om care să semene cît mai puțin cu putință cu un om, o casă care să conserve din aşa ceva strictul necesar ca să

asistăm la metamorfoza ei, un con care a ieşit în chip miraculos din ceea ce mai înainte fusese un munte, aşa cum iese şarpele din pielea sa. Pentru artistul nou, plăcerea estetică emană din acel triumf asupra omenescului; tocmai de aceea se impune concretizarea victoriei şi prezentarea în orice caz a victimei sugrumate.

Vulgul crede că este uşor să fugi de realitate, cînd colo e lucrul cel mai anevoios de pe lume. E uşor să spui sau să pictezi un lucru care să fie complet lipsit de sens, care să fie ininteligibil sau nul: e de ajuns să înşiri cuvinte fără legătură[2] sau să trasezi linii la întîmplare. A izbuti să construieşti însă ceva care să nu fie o copie după „natural", dar care, totuşi, să posede şi o anumită existenţă reală, presupune darul cel mai sublim.

„Realitatea" îl pîndeşte constant pe artist pentru a-i împiedica evadarea. Cîtă viclenie presupune fuga genială! Trebuie să fie un Ulise pe dos, care se eliberează de Penelopa sa cotidiană

[1] S-a făcut o încercare în acest sens extrem (unele opere ale lui Picasso), dar cu un eşec exemplar.

[2] Este tocmai ceea ce a făcut gluma dadaistă. Putem observa mai departe (vezi nota anterioară) cum înseşi extravaganţele şi încercările ratate ale artei noi sînt derivate cu o anume logică din principiul ei organic. Ceea ce demonstrează *ex abundantia* că este vorba, în fapt, de o mişcare unitară şi plină de sens.

şi navighează printre praguri de stîncă spre tărîmul vrăjitoresc al Circei. Cînd izbuteşte să scape o clipă de pînda perpetuă, să nu-i luăm artistului în nume de rău un gest de mîndrie, un scurt gest de Sfînt Gheorghe, cu balaurul jugulat la picioarele sale.

Invitaţie la înţelegere

In opera de artă preferată de către secolul anterior se găseşte totdeauna un nucleu de realitate trăită care echivalează oarecum cu substanţa corpului estetic. Asupra lui operează arta şi lucrarea ei se mărgineşte să şlefuiască acel nucleu uman, să-i dea lustru, strălucire, podoabă sau reverberaţie. Pentru cei mai mulţi oameni o asemenea structură a operei de artă e cea mai naturală, este unica posibilă. Arta este reflex al vieţii, este natura văzută printr-un temperament, e reprezentarea omenescului etc. Fapt e însă că tinerii, cu nu mai puţină convingere, susţin contrariul. De ce oare astăzi bătrînii trebuie să aibă mereu dreptate împotriva tinerilor, lucrurile stînd însă astfel încît ziua de mîine dă totdeauna dreptate tinerilor împotriva bătrînilor ? Mai presus de orice, nu se cade să ne indignăm şi nici să strigăm. *Dove si grida non e vera scienza* („Cînd strigi, nu există adevărată ştiinţă", *n.t),* spunea Leonardo da Vinci; *neque îngere neque indignări, sed intelligere* („Nici să nu te jeluieşti, nici să nu te indignezi, ci să înţelegi", *n.t.),* recomanda Spinoza. Convingerile noastre cele mai înrădăcinate, cele mai indubitabile sînt cele mai suspecte. Ele constituie limita noastră, hotarele noastre, temniţa noastră. Viaţa e puţin lucru dacă în ea nu bate din picior o dorinţă formidabilă de a-şi amplifica frontierele. Trăim în măsura în care rîvnim să trăim mai mult. Orice îndîr-jire de a ne menţine înăuntrul orizontului nostru obişnuit denotă slăbiciune, decădere a energiilor vitale. Orizontul este o linie biologică, un organ viu al fiinţei noastre; în vreme ce savurăm plenitudinea, orizontul emigrează, se dilată, ondulează elastic, aproape în cadenţa respiraţiei noastre. In schimb, cînd orizontul se fixează însemnează că s-a anchilozat şi că noi păşim în bătrîneţe.

Nu e atît de evident pe cît presupun academizanţn că opera de artă ar trebui să constea neapărat dintr-un nucleu uman pe care muzele îl piaptănă şi-1 şlefuiesc. Asta înseamnează, pînă una, alta, a reduce arta exclusiv la cosmetică. Am arătat mai înainte că perceperea realităţii trăite şi perceperea formei artistice sînt, în principiu, incompatibile, întrucît pretind o acomodare diferită în aparatul nostru perceptiv. O artă care ne-ar propune această dublă privire ar fi o artă strabică. Secolul al XlX-lea a suferit cum nu se poate mai mult de strabism; din acest motiv, produsele sale artistice, departe de a reprezenta un tip normal de artă, reprezintă pesemne maxima anomalie din istoria gustului. Toate marile epoci ale artei au evitat ca opera să-şi aibă centrul de greutate în omenesc. Iar imperativul realismului exclusiv care a guvernat sensibilitatea veacului trecut înseamnează într-adevăr o monstruozitate fără precedent în evoluţia estetică. De unde rezultă că noua inspiraţie, aparent atît de extravagantă, atinge din nou, măcar într-un punct, drumul regal al artei. Pentru că acest drum se numeşte „voinţă de stil". Or, a stiliza înseamnează a deforma realul, a derealiza. Stilizarea presupune dezumanizare. Şi viceversa, nu există alt mod de a dezumaniza decît acela de a stiliza. Realismul, în schimb, poftindu-1 pe artist să urmeze docil forma lucrurilor, îl pofteşte să nu aibă stil. De aceea, admiratorul entuziast al lui Zurbarân, neştnnd ce să spună, spune că pînzele lui au „caracter", aşa cum

Lucas sau Sorolla, Dickens sau Galdos[1] au caracter, nu stil. în schimb, secolul al XVIII-lea, care are atît de puțin caracter, posedă pînă la saturație un stil.

Continuă dezumanizarea artei

Oamenii noi au declarat tabu orice ingerință a omenescului în artă. Ei bine, omenescul, repertoriul de elemente care

[1] Trimiteri, în ordine, la Francisco Zurbarân (1598-1664); probabil Lucas van Leyden (1494 ?-1533); Joaquîn Sorolla y Bastida (1863-1923), pictor spaniol de orientare impresionistă; şi la marii scriitori Charles Dickens (1812-1870) şi Benito Perez Galdos (1843-1920). *(N.t.)*

alcătuiesc lumea noastră obişnuită, posedă o ierarhie cu trei trepte. Există mai întîi ordinea persoanelor, există apoi cea a ființelor vii, există, în sfîrşit, lucrurile anorganice. Or, vetoul artei noi se exercită cu o energie direct proporțională cu nivelul ierarhic al obiectului. Caracterul personal, fiind cel mai omenesc din ceea ce este omenesc, e şi ceea ce arta tînără evită în cea mai mare măsură. Faptul acesta se observă foarte clar în muzică şi poezie. De la Beethoven la Wagner, tema muzicii a fost exprimarea unor sentimente personale. Artistul melic compunea mari edificii sonore spre a-şi caza în ele autobiografia. Arta era, mai mult sau mai puțin, confesiune. Nu exista alt mod de savurare estetică decît contaminarea. „în muzică — spunea încă şi Nietzsche — pasiunile se savurează pe ele însele." Wagner îşi injectează în *Tristan* adulterul cu doamna Wesendonk şi nu ne rămîne altceva de făcut, dacă e să ne bucurăm de opera lui, decît să devenim vreme de cîteva ceasuri vag adulterini. Acea muzică ne răscoleşte şi, ca să o savurăm, trebuie să plîngem, să ne întristăm sau să ne consumăm într-o voluptate spasmodică. De la Beethoven la Wagner, întreaga muzică este melodramă.

Aşa ceva este lipsă de lealitate — ar zice un artist actual. Aşa ceva însemnează a te prevala de o debilitate notabilă existentă în om, prin care el obişnuieşte a se molipsi de durerea sau de bucuria aproapelui. Această contagiune nu e de ordin spiritual, este o repercusiune mecanică, aidoma strepezirii dinților pe care-o produce frecarea unui cuțit de o sticlă. Este vorba de un efect automat, nimic mai mult. Nu are rost să confundăm gîdihtunle cu veselia. Romanticul vînează cu țivlitoarea; profită în chip neonest de rutul păsării, pentru a-şi încrusta în ea alicele notelor lui. Arta nu poate consta în contagiunea psihică, deoarece aceasta este un fenomen inconştient, iar arta trebuie să fie pe de-a-ntregul claritate deplină, amiază a mtelec-tiei. Plînsul şi rîsul sînt, din punct de vedere estetic, fraude, înfățişarea frumuseții nu trece niciodată dincolo de melancolie sau surîs. Şi e chiar mai bine dacă nu ajunge aici. *Tonte maîtrise jette le froid* (Mallarme).

Cred că judecata artistului tînăr e destul de cuminte. Plăcerea estetică trebuie să fie o plăcere inteligentă. Căci printre plăceri există unele oarbe, altele perspicace. Veselia bețivului e oarbă; ea îşi are, ca tot ce există pe lumea aceasta, propria cauză: alcoolul, dar e lipsită de motiv. Norocosul cîştigător al unui premiu la loterie se bucură şi el, dar bucuria lui e foarte diferită; el se bucură „de" ceva anume. Jocularitatea bețivului este ermetică, este închisă în sine, nu ştie de unde vine şi, după cum se zice, „este lipsită de temei". Veselia cîştigătorului, în schimb, constă tocmai în a-şi da seama de un fapt care o motivează şi-o justifică. Se veseleşte pentru că vede un obiect în sine producător de veselie. Este o bucurie prin ochi, care trăieşte din pro-pria-i motivație şi pare a curge dinspre obiect către subiect[1].

Tot ceea ce va fi vrînd să fie spiritual, iar nu mecanic va trebui să aibă acest caracter perspicace, inteligent şi motivat. Or, opera romantică provoacă o plăcere care abia dacă mai păstrează o conexiune cu conținutul său. Ce are de-a face frumosul muzical — care trebuie să fie situat cumva acolo, în afara mea, în locul de unde izvorăşte sunetul — cu revărsările intime pe care le produce pesemne în mine şi în a căror degustare se complace publicul romantic ? Nu e oare aici un perfect *quidpro quo* ? In loc să savureze obiectul artistic, subiectul se savurează pe sine însuşi; opera i-a fost doar cauza şi alcoolul plăcerii. Şi aşa se va întîmpla ori de cîte ori se va urmări ca arta să consiste radical într-o expunere de realități trăite. Acestea, fără greş, ne surprind, suscită în noi o participare sentimentală care ne împiedică să le contemplăm în puritatea lor obiectivă.

A vedea este o acțiune la distanță. Şi fiecare dintre arte manevrează un aparat proiector care îndepărtează lucrurile şi le transfigurează. Pe ecranul lor magic le contemplăm surghiunite, locatare ale unui astru inabordabil şi absolut îndepărtate. Cînd această derealizare lipseşte, se produce în noi o

ezitare fatală: nu ştim dacă să trăim lucrurile sau să le contemplăm.

[1] Cauzaţia şi motivaţia sînt, aşadar, două legături complet distincte. Cauzele stărilor noastre de conştiinţă nu există pentru acestea: pe ele se impune să le cerceteze ştiinţa. In schimb, motivul unui sentiment, al unei voliţiuni, al unei credinţe face parte din ele, este o legătură conştientă.

în faţa figurilor de ceară am simţit cu toţii un inconfort specific. El provine din echivocul presant care sălăşluieşte în ele şi ne împiedică să adoptăm, în prezenţa lor, o atitudine clară şi fermă. Cînd le simţim ca pe nişte fiinţe vii, ele ne amăgesc dezvăluindu-şi secretul cadaveric de marionete, iar dacă le privim ca pe nişte ficţiuni, ele par a palpita iritate. Nu e chip să le reduci la nişte simple obiecte. Privindu-le, ne sperie bănuiala că, de fapt, ele ne privesc pe noi. Şi în cele din urmă nu simţim decît dezgust faţă de acel soi de cadavre închiriate. Figura de ceară e melodrama pură.

Mi se pare că noua sensibilitate e dominată de un dezgust faţă de omenescul din artă, foarte asemănător cu cel pe care omul ales 1-a resimţit întotdeauna în faţa figurilor de ceară. în schimb, macabra farsă ceroasă a entuziasmat întotdeauna plebea. Şi ne punem în treacăt cîteva întrebări impertinente, cu gîndul de a nu le da un răspuns acum: oare ce semnifică acel dezgust faţă de omenesc în artă ? Este cumva un dezgust faţă de omenesc, faţă de realitate, faţă de viaţă sau, mai degrabă, este exact contrariul: respect faţă de viaţă şi sila de-a o vedea confundată cu arta, cu un lucru atît de subaltern precum arta ? Dar cum se poate să numim funcţie subalternă arta, divina artă, glorie a civilizaţiei, panaş al culturii etc. ? Am spus, cititorule, că este vorba de nişte întrebări impertinente. Să le anulăm deocamdată.

Melodrama ajunge în Wagner la cea mai nemăsurată exaltare. Şi cum se întîmpla mereu, cînd o formă îşi atinge nivelul maxim, începe convertirea ei în propriul său contrariu. încă de la Wagner vocea umană încetează a mai fi protagonistă şi se afundă în larma cosmică a celorlalte instrumente. Era însă inevitabilă o conversiune mai radicală. Era obligatoriu să se extirpe din muzică sentimentele private, să fie purificată într-o obiectivaţie exemplară. Aceasta a fost realizarea eroică a lui Debussy. De la el a a devenit cu putinţă să ascultăm muzica în chip senin, fără etihsm şi fără bocete. Toate vanaţiunile de intenţii care au existat de-a lungul ultimelor decenii în arta muzicală calcă pe noul teren ultraterestru cucerit în mod genial de către Debussy. Acea conversiune a subiectivului în obiec-

tiv e de o asemenea importanţă, încît în faţa ei dispar toate diferenţierile ulterioare[1]. Debussy a dezumanizat muzica şi, în virtutea acestui fapt, o dată cu el începe noua eră a artei sonore. Aceeaşi peripeţie a avut loc şi în lirism. Se cădea să fie eliberată poezia, care, încărcată de materie umană, se convertise într-o povară şi se tîra pe pămînt, izbindu-se de copaci şi de muchiile acoperişurilor, ca un balon fără gaz. Eliberatorul a fost aici Mallarme, care i-a redat poemului forţa aerostatică şi virtutea ascensională. El însuşi nu şi-a realizat poate ambiţia, dar a fost căpitanul noilor explorări eterice care a ordonat manevra decisivă: azvîrhrea lestului.

Să ne amintim care era tema poeziei în veacul romantic. Poetul ne împărtăşea frumos emoţiile lui particulare de bun burghez; suferinţele lui mari şi mărunte, şi, dacă era englez, visătoriile sale dindărătul pipei. Cu diferite mijloace năzuia să-şi învăluie în patetism existenţa cotidiană. Geniul individual permitea ca, uneori, în jurul nucleului uman al poemului să ţîş-nească o fotosferă radiantă, dintr-o materie mai subtilă — de exemplu, la Baudelaire. Strălucirea asta era însă nepremeditată. Poetul voia să fie tot un om.

— Şi asta li se pare ceva rău tinerilor ? — întreabă cu o indignare abia reprimată cineva care nu mai e de vîrsta lor —, Păi ce vor ? Ce să fie poetul, o pasăre, un ihtiozaur, un dode-caedru ?

Nu ştiu, nu ştiu, cred însă că poetul tînăr, cînd face versuri, îşi propune pur şi simplu să fie poet. Vom vedea curînd cum întregii arte noi, coincizînd în acest sens cu noua ştiinţă, cu noua politică, cu noua viaţă, în fine, îi repugnă înainte de toate orice confuzie de frontiere. Dorinţa ca frontierele dintre lucruri să fie bine marcate e un simptom de exactitate mentală. Viaţa e un lucru, poezia e altul — cred sau, cel puţin, simt ei. Să nu le amestecăm. Poetul începe acolo unde sfîrşeşte omul. Destinul acestuia e de a-şi trăi itinerarul uman; misiunea ace-

[1] O analiză mai minuţioasă a semnificaţiei lui Debussy în raport cu muzica romantică se poate vedea în eseul meu „Musicalia", inclus în *El Espectador,* III.

luia e de-a inventa ceea ce nu există. Aşa se justifică îndeletnicirea poetică. Poetul amplifică lumea,

adăugind realului, care e deja aici prin sine însuşi, un continent ireal. Autor vine de la *auctor,* cel care sporeşte. Latinii numeau astfel pe generalul care cîştiga pentru patrie un nou teritoriu.
Mallarme a fost primul om din secolul trecut care a vrut să fie un poet. Cum a spus el însuşi, „a refuzat materialele naturale" şi a compus mici obiecte lirice, diferite de fauna şi flora umane. Această poezie nu necesită să fie „simțită", deoarece, cum în ea nu există nimic uman, nu există în ea nimic patetic. Dacă se vorbeşte de o femeie, aceasta e „femeia nici una", iar dacă bate o oră, aceasta e „ora absentă de pe cadran". Cu atîtea negații, versul lui Mallarme anulează orice rezonanță vitală şi ne înfățişează figuri atît de extraterestre, încît simpla lor contemplare este de la bun început o plăcere supremă. Ce să caute între asemenea fizionomii bietul chip al insului care acționează ca poet ? Un singur lucru: să dispară, să se volatilizeze şi să se convertească într-o pură voce anonimă care susține în văzduh cuvintele, adevărați protagoniști ai întreprinderii lirice. Acea pură voce anonimă, simplu substrat acustic al versului, este vocea poetului, care ştie să se izoleze de omul său ambiant.
Peste tot dăm de acelaşi lucru: fuga de persoana umană. Procedeele de dezumanizare sînt numeroase. Azi domină pesemne altele foarte diferite de cele pe care le-a utilizat Mallarme, şi nu mi-e necunoscut faptul că în paginile lui ajung încă vibrații şi frisoane romantice. Dar la fel cum muzica actuală aparține unui bloc istoric care începe cu Debussy, întreaga poezie nouă avansează în direcția semnalată de Mallarme. Legătura cu numele unuia şi-al celuilalt mi se pare esențială dacă, ridicînd privirea deasupra dantelurilor marcate de fiecare inspirație particulară, vrem să căutăm linia matricială a unui nou stil.
E foarte greu ca pe un contemporan sub treizeci de ani să-1 intereseze o carte în care, sub pretextul artei, să i se relateze nesfîrşitele perindări ale unor bărbați şi ale unor femei. Toate astea îi miros a sociologie, a psihologie şi le-ar accepta bucuros dacă, neconfundînd lucrurile, i s-ar vorbi despre ele din punct

de vedere sociologic sau psihologic. Pentru el însă arta e altceva.
Poezia este azi algebra superioară a metaforelor.

Tabuul şi metafora

Metafora este probabil cea mai rodnică facultate pe care o posedă omul. Eficiența ei ajunge să atingă hotarele taumatur-giei şi pare o unealtă de creație pe care Dumnezeu a uitat-o înăuntrul uneia din creaturile sale în timp ce o plăsmuia, aşa cum chirurgul distrat îşi lasă un instrument în abdomenul pacientului operat.
Toate celelalte facultăți ne mențin înscrişi înăuntrul realului, înăuntrul a ceea ce există deja. Tot ce putem face este să adunăm sau să scădem unele lucruri cu şi din altele. Numai metafora ne înlesneşte evadarea şi creează între lucrurile reale recifuri imaginare, o inflorescență de insule imponderabile.
E într-adevăr stranie existența în om a acestei atitudini mentale care constă în a înlocui un lucru cu altul, nu atît din dorința de-a ajunge la acesta, cît din înverşunarea de a fugi de cel dintîi. Metafora escamotează un obiect, camuflîndu-1 cu altul, şi n-ar avea sens dacă n-am vedea sub ea un instinct care-1 împinge pe om să evite unele realități[1].
Cînd un psiholog s-a întrebat de curînd care ar putea fi originea metaforei, a constatat cu surprindere că una din rădăcinile ei se află în spiritul tabuului[2]. A existat o epocă în care frica a constituit maxima inspirație umană, o eră dominată de teroarea cosmică. Pe durata ei se simte necesitatea de a evita anumite realități care, pe de altă parte, sînt ineluctabile. Animalul cel mai frecvent în țară, şi de care depinde alimentația, dobîndeşte un prestigiu sacru. Această consacrare antrenează ideea că el nu poate fi atins cu mîinile. Ce face atunci indianul Lillooet ca să mănînce ? Se aşază pe vine şi-şi încrucişează

[1] Ceva mai mult despre metaforă se poate vedea în eseul „Las dos grandes metâforas", publicat în *El Espectador,* IV. [Şi în „Ensayo de Estetica a manera de prologo", inclus în volumul de față.]
[2] Vezi Heinz Werner, *Die Urspriinge der Metapher,* 1919.

mîinile sub fese. în felul acesta poate mînca, pentru că mîinile de sub picioare sînt, metaforic vorbind, nişte picioare. Iată un trop de acțiune, o metaforă elementară anterioară imaginii verbale şi care-şi are originea în dorința de a evita realitatea.
Şi cum cuvîntul e pentru omul primitiv oarecum însuşi lucrul numit, survine trebuința de a nu numi obiectul înfricoşător asupra căruia a căzut tabuul. Aşa se face că acesta e desemnat cu numele altui

lucru, pomenindu-1 sub o formă larvară şi ascunsă. Astfel, polinezianul, care nu trebuie să numească nimic din ceea ce-i aparţine regelui, cînd vede arzînd torţele în palatul-cabană al acestuia, trebuie să spună: „Raza care arde în norii din cer." Iată eludarea metaforică.
Obținut sub această formă tabuistă, instrumentul metaforic poate fi utilizat apoi în scopuri mai deosebite. Unul din acestea, cel care a predominat în poezie, era înnobilarea obiectului real. Se făcea uz de imaginea similară cu intenție decorativă, pentru a orna şi broda realitatea îndrăgită. Ar fi interesant de văzut dacă în noua inspirație poetică, cînd metafora devine substanță, nu ornament, s-ar putea nota o predominare curioasă a imaginii denigratoare care, în loc de a înnobila şi de a reliefa, umileşte şi batjocoreşte sărmana realitate. De curînd citeam într-un poet tînăr că fulgerul este un metru de dulgher, iar arborii fără frunze din timpul iernii mături de măturat cerul. Arma lirică se întoarce împotriva lucrurilor naturale, rănindu-le sau asasi-nîndu-le.

Supra şi infrarealism

Dacă însă metafora este cel mai radical instrument de dezumanizare, nu se poate spune că ar fi unicul. Există nenumărate altele de uz divers.
Unul, cel mai simplu, constă într-o simplă schimbare a perspectivei obişnuite. Din punct de vedere uman, lucrurile au o ordine, o ierarhie determinată. Ni se par unele foarte importante, altele mai puțin, altele complet nesemnificative. Pentru a satisface năzuința de dezumanizare nu e, aşadar, obligatoriu să alterăm formele primare ale lucrurilor. E suficient să răs-

turnăm ierarhia şi să facem o artă unde să apară în pnm-plan, puse în evidență cu aer monumental, evenimentele minime ale vieții.
Acesta e nexul latent care uneşte manierele de artă nouă aparent cele mai distante. Un acelaşi instinct de fugă şi evadare din real se satisface în suprarealismul metaforei şi în ceea ce se poate numi infrarealism. Unei ascensiuni poetice i se poate substitui o imersiune sub nivelul perspectivei naturale. Cele mai bune exemple de felul cum realismul poate fi depăşit prin propria-i exacerbare — nu altfel decît urmărind cu lupa în mînă microscopicul vieții — sînt Proust, Ramon Gomez de la Serna, Joyce. Ramon poate compune o carte întreagă despre sîni — cineva 1-a numit „nou Columb care navighează spre emisfere" , sau despre circ, sau despre zori, sau despre Rastro, talciocul de la Madrid, sau despre Puerta del Sol. ProcesuîcoBStă pur şi simplu în a face din periferiile atenției, peste care de obicei trecem cu vederea, protagoniste ale dramei vitale. Giraudoux, Morand etc. sînt, într-o modulație diversă, membri ai aceleiaşi echipe lirice.
Aşa se explică faptul că ultimii doi au fost atît de entuziasmați de opera lui Proust, aşa se lămureşte plăcerea pe care acest scriitor, venind în asemenea măsură din alt timp, o furnizează publicului nou. Poate esențialul pe care latifundiul cărții sale îl are în comun cu noua sensibilitate este însăşi schimbarea de perspectivă: dispreț față de străvechile forme monumentale ale sufletului pe care le descria romanul şi atenție inumană față de structura fină a sentimentelor, a relațiilor sociale, a caracterelor.

Inversarea

Substanțializîndu-se, metafora devine, mai mult sau mai puțin, protagonistă a destinelor poetice. Asta presupune pur şi simplu că intenția estetică şi-a schimbat semnul, că s-a inversat. Mai înainte, metafora se transpunea pe o realitate, în chip de podoabă, montură sau odăjdii. Acum, dimpotrivă, se urmăreşte eliminarea susținerii extrapoetice sau reale şi se pune problema realizării metaforei, a instituirii ei ca *res* poetică. Această inver-

tire a procesului estetic nu aparține în exclusivitate necesității metaforice, ci se întîlneşte în toate ordinele şi cu toate mijloacele, ajungînd să se preschimbe într-un climat general — ca tendință[1] — al întregii arte curente.
Relația dintre mintea noastră şi lucruri constă în gîndirea lor, în formarea de idei despre ele. în fapt, din real nu posedăm decît ideile pe care am izbutit să ni le formăm despre el. Sînt oarecum acel *belvedere* din care vedem lumea. Goethe spunea foarte bine că fiecare nou concept e ca un nou organ care se iveşte în noi. Cu ajutorul ideilor vedem, aşadar, lucrurile, dar în starea naturală a minții nu ne dăm seama de cele dintîi, la fel cum ochiul, cînd priveşte, nu se vede pe sine însuşi. Altfel spus, a gîndi este dorința de a capta realitatea prin intermediul ideilor; mişcarea spontană a minții merge de la

concepte la lume.
Fapt e însă că între idee şi lucru există întotdeauna o distanţă absolută. Realul debordează totdeauna conceptul care încearcă să-1 conţină. Obiectul e totdeauna mai mult şi altfel decît ceea ce este gîndit în ideea sa. Aceasta rămîne mereu ca o biată schemă, ca o schelărie cu care încercăm să ajungem la realitate. Cu toate acestea, tendinţa naturală ne îndeamnă să credem că realitatea este ceea ce gîndim despre ea, prin urmare să o confundăm cu ideea, luînd-o pe aceasta, de bună-credinţă, drept lucrul însuşi. Pe scurt, excesul nostru vital de realism ne face să cădem într-o idealizare naivă a realului. Aceasta e propensiunea nativă, „umană".
Dacă acum, în loc de a ne lăsa antrenaţi în această direcţie a intenţiei, o inversăm şi, întorcînd spatele presupusei realităţi, luăm ideile drept ceea ce sînt — simple scheme subiective — şi le facem să-şi ducă viaţa ca atare, cu profilul lor colţuros, sfrijit, dar străveziu şi pur, dacă, pe scurt, ne propunem în mod deliberat să realizăm ideile, însemnează că le-am dezumanizat, că le-am dereahzat. Căci ele sînt, în fapt, irealitate. A le lua

[1] Ar fi plictisitor să repetăm, în subsolul fiecăreia dintre aceste pagini, că fiecare din trăsăturile subliniate de către mine ca fiind esenţiale pentru arta nouă trebuie înţelese în sensul de propensiuni predominante, şi nu de atribuiri absolute.

DEZUMANIZAREA ARTEI

drept realitate însemnează a idealiza — a falsifica în chip naiv. A le face să trăiască în propria lor irealitate însemnează, aşa zicînd, a realiza irealul ca ireal. Aici nu mergem de la minte la lume, ci, dimpotrivă, conferim plasticitate, obiectivăm, *mun-dificăm* schemele, interioritatea şi subiectivitatea. Pictorul tradiţional care face un portret pretinde că a pus stăpînire pe realitatea persoanei, pe cînd, la drept vorbind şi în cel mai bun caz, a lăsat pe pînză o selecţie schematică, decisă în mod capricios de mintea lui, din infinitudinea care alcătuieşte persoana reală. Ce-ar fi dacă, în loc de a voi să o picteze pe aceasta, pictorul s-ar hotărî să-şi picteze ideea, schema sa referitoare la persoană ? Atunci tabloul ar fi adevărul însuşi şi n-ar surveni fiascoul inevitabil. Tabloul, renunţînd să rivalizeze cu realitatea, s-ar preschimba în ceea ce şi este îr/chip autentic : un tablou — o irealitate.
Expresionismul, cubismul etc. au fost într-o măsură variată încercări de a institui această hotărîre în direcţia radicală a artei. De la pictarea lucrurilor s-a trecut la pictarea ideilor: artistul a devenit orb pentru lumea exterioară şi şi-a întors pupila către peisajele interne şi subiective.
In pofida necizelărilor şi permanentei lipse de rafinament a materiei sale, piesa lui Pirandello *Şase personaje în căutarea unui autor* a fost poate unica din aceşti ultimi ani care provoacă meditaţia amatorului de estetică a dramei. Ea constituie un exemplu clar de inversare a temei artistice pe care încerc s-o descriu. Teatrul tradiţional ne propune ca în personajele sale să vedem persoane şi în gestica lor expresia unei drame „omeneşti". Aici, dimpotrivă, se izbuteşte să ni se trezească interesul pentru nişte personaje ca personaje, cu alte cuvinte ca idei sau pure scheme.
S-ar putea afirma că aceasta e prima „dramă de idei", riguros vorbind, care s-a compus vreodată. Cele astfel numite mai înainte nu erau propriu-zis drame de idei, ci drame între pseu-dopersoane ce simbolizau idei. în *Şase personaje,* destinul dureros pe care ele îl reprezintă este simplu pretext şi ajunge a fi depotenţat; în schimb, asistăm la drama reală a unor idei ca atare, a unor fantasme subiective care gesticulează în mintea
unui autor. încercarea de dezumanizare e cum nu se poate mai clară şi posibilitatea de-a o realiza este dovedită în acest caz. în acelaşi timp se observă exemplar dificultatea marelui public de a-şi acomoda viziunea la această perspectivă inversată. El caută drama umană pe care opera o devirtualizează constant, o retrage şi ironizează, punînd în locul ei — adică în prim-plan — ficţiunea teatrală însăşi ca ficţiune propriu-zisă. Marele public este iritat la gîndul că e amăgit şi nu ştie să se complacă în delicioasa fraudă a artei, cu atît mai excelentă, cu cît îşi va face mai bine vădită textura frauduloasă.

Iconodastia

Nu pare excesivă afirmaţia că artele plastice ale noului stil au revelat o veritabilă silă faţă de formele vii sau fiinţele însufleţite. Fenomenul capătă deplină evidenţă dacă se compară arta acestor ani cu acel ceas în care, din disciplina gotică, ies la suprafaţă, ca dintr-un coşmar, pictura şi sculptura şi dau marea recoltă mundană a Renaşterii. Penelul şi dalta se des-fătează cu voluptate în a urma liniaturile pe care modelul animal sau vegetal le înfăţişează în carnaţiile lor delicate în care palpită vitalitatea. Nu contează ce fiinţe anume, cu condiţia ca viaţa să-şi transmită în ele pulsaţia dinamică. Şi din tablou sau sculptură se revarsă forma organică peste ornament. Este vremea cornurilor abundenţei, izvoare de

viață torențială ce amenință să inunde spațiul cu fructele lor dolofane şi coapte.
De ce simte oare artistul groaza de-a urma linia delicată a trupului viu şi-o înlocuieşte cu schema geometrică ? Nici toate erorile şi chiar escrocheriile cubismului nu întunecă faptul că o vreme ne-am complăcut într-un limbaj al unor pure forme
euclidiene.
Fenomenul se complică atunci cînd ne amintim că istoria estejDeriodic traversată de această furie a geometrismului plastic, încă din evoluția artei preistorice vedem că sensibilitatea începe prin a căuta forma vie şi sfîrşeşte prin a o eluda, terorizată parcă sau dezgustată, reculegîndu-se în semne abstracte, ultim reziduu de figuri animale sau cosmice. Şarpele se stili-

zează într-o meandră, soarele în zvastică. Uneori această silă de forma vie se înflăcărează pînă la furie şi produce conflicte publice. Revoluția contra imaginilor creştinismului oriental, interdicția semitică de a reproduce animale — un instinct opus oamenilor care au decorat peştera de la Altamira — are, fără îndoială, pe lîngă sensul său religios, şi o rădăcină de sensibilitate estetică, a cărei înrîurire posterioară în arta bizantină este evidentă.
Ar fi mai mult decît interesant să cercetăm cu toată atenția irupțiile de iconoclastie care izbucnesc din cînd în cînd în religie şi artă. In arta nouă acționează evident acest straniu sentiment iconoclast şi deviza ei ar putea fi prea bine acel precept al lui Porfir şi pe care, adoptat de maniheişti, 1-a combătut atît de înverşunat Sfîntul Augustin: *Omne corpus fugiendum est* [„în toate trebuie să fugi de trup". -*N.t.]*. Şi e limpede că se referă la trupul viu. Curioasă inversare a culturii greceşti, care, la ceasul ei culminant, a fost atît de prietenoasă față de formele vii!
/ Influența negativă a trecutului
Intenția acestui eseu se reduce, după cum am spus, la stabilirea filiației artei noi prin mijlocirea unora dintre trăsăturile ei diferențiale. Dar, la rîndul său, această intenție se află în slujba unei curiozități cu bătaie mai lungă pe care paginile de față nu cutează s-o satisfacă, lăsîndu-1 pe cititor să o simtă, abandonat în voia meditației sale private. Mă refer la cele ce urmează.
Altundeva[1] am arătat că arta şi ştiința pură, tocmai pentru că sînt activitățile cele mai libere, cele mai puțin strict supuse condițiilor sociale ale fiecărei epoci, sînt cele dintîi fapte în care se poate întrezări orice schimbare a sensibilității colective. Dacă omul îşi modifică atitudinea radicală în fața vieții, el va începe prin a-şi manifesta noul temperament în creația artistică şi în emanațiile ei ideologice.
Subtilitatea ambelor materii le face
[1] Vezi cartea mea *El tema. de nuestro tempo. {Tema vremii noastre,* Humanitas, 1998. -*N.t.)*

infinit docile față de cea mai uşoară adiere a alizeelor spirituale. Aşa cum, la țară, cînd deschidem balconul dimineața, ne uităm la fumul căminelor ca să deducem vîntul care va domina peste zi, ne putem arăta şi la fereastra artei şi ştiinței noilor generații cu o curiozitate meteorologică asemănătoare. în acest scop e însă inevitabil să începem prin a defini noul fenomen. Abia după aceea ne putem întreba cărui stil general de viață îi este el simptom şi vestitor. Răspunsul ar cere să investigăm cauzele acestui ciudat viraj pe care-1 face arta, ceea ce ar fi o întreprindere prea gravă ca să o atacăm aici. De ce graba asta de „a dezumaniza", de ce această silă față de formele vii? Probabil, ca orice fenomen istoric, şi acesta are nenumărate sisteme radiculare, a căror cercetare pretinde mirosul cel mai fin. Cu toate acestea, oricare ar fi celelalte, există o cauză pe deplin limpede, chiar dacă nu are pretenția de a fi cea decisivă. Nu e uşor de supralicitat influența pe care trecutul artei o are totdeauna asupra viitorului ei. în artist se produce mereu un şoc sau o reacție chimică între sensibilitatea sa originală şi arta care s-a făcut pînă la el. Nu se găseşte singur în fața lumii, ci, în relațiile cu ea, intervine totdeauna, ca un dragoman, tradiția artistică. Şi oare în ce mod va avea loc această reacție dintre simțul original şi formele frumoase ale trecutului ? într-un mod pozitiv sau negativ. Artistul se va simți înrudit cu trecutul şi se va percepe pe sine ca născîndu-se dintr-însul, moştenindu-1 şi perfecționîndu-1 — ori dacă nu, mai mult sau mai puțin, va găsi în sinea lui o repugnantă spontană şi indefinibilă față de artiştii tradiționali în vigoare, dominatori. Şi la fel cum în primul caz va simți nu puțină voluptate instalîndu-se în tiparul convențiilor uzuale şi repetînd unele din gesturile lor consacrate, în cel de-al doilea nu numai că va produce o operă diferită de cele primite, ci va găsi aceeaşi voluptate în a-i conferi acestei opere un caracter agresiv împotriva normelor prestigioase.
împrejurarea asta e dată îndeobşte uitării cînd se vorbeşte despre influența zilei de ieri asupra celei de

azi. S-a constatat mereu, fără dificultate, în opera unei epoci voința de asemănare, mai mult sau mai puțin, cu cea a altei epoci anterioare, în schimb, pare anevoios pentru mai toată lumea sa

DEZUMANIZAREA ARTEI

observe influența negativă a trecutului şi să remarce că un nou stil e format de multe ori prin negația conştientă şi complicată a stilurilor tradiționale.
Şi fapt este că nu poți înțelege traiectoria artei, de la romantism pînă în ziua de azi, dacă nu iei în considerare ca factor al plăcerii estetice acea dispoziție negativă, agresivitatea şi zeflemeaua față de vechea artă. Baudelaire se complace în Venera neagră tocmai pentru că cea clasică este albă. De atunci, stilurile care au continuat să se succeadă au sporit doza de ingrediente negative şi blasfematorii în care se găsea cu voluptate tradiția, pînă acolo încît astăzi profilul artei noi este făurit din pure negații ale artei vechi. Şi e de înțeles că lucrurile stau astfel. Cînd o artă cunoaşte numeroase veacuri de evoluție continuă, fără hiaturi grave sau catastrofe istorice care s-o întrerupă, producția se aglomerează şi tradiția densă apasă tot mai mult asupra inspirației zilei. Sau, altfel spus: între artistul care se naşte şi lume se interpune tot mai marele volum de stiluri tradiționale, înter-ceptînd comunicarea directă şi originală dintre ei. Aşa încît, din două una: fie tradiția dizlocă în cele[7] din urmă orice potentă originală — a fost cazul Egiptului, al Bizanțului, al Orientului —, fie apăsarea trecutului asupra prezentului trebuie să-şi schimbe semnul şi să survină o lungă epocă în care arta nouă se vindecă treptat de cea veche care o sufocă. Acesta a fost cazul sufletului european, în care predomină un instinct futurist în comparație cu iremediabilul tradiționalism şi *paseism* oriental.
Bună parte din ceea ce am numit „dezumanizare" şi silă de formele vii provine din această antipatie față de interpretarea tradițională a realităților. Vigoarea atacului se află în raport direct cu distanțele. Astfel, ceea ce le repugnă cel mai mult artiştilor din ziua de azi este maniera predominantă din secolul trecut, în ciuda faptului că în ea există deja o doză considerabilă de opoziție față de stiluri mai vechi. In schimb, noua sensibilitate simulează o simpatie suspectă pentru arta mai îndepărtată în timp şi spațiu, preistoricul şi exotismul sălbatic. La drept vorbind, ceea ce-i face plăcere în aceste opere primitive este — mai mult decît ele însele — *ingenuitatea* lor, adică absența unei tradiții care încă nu se formase.
Dacă aruncăm acum o privire cu coada ochiului înspre problema tipului de viață care se simptomatizează în acest atac la trecutul artistic, ne surprinde o viziune ciudată, de un uriaş dramatism. Pentru că, la urma urmelor, a agresa arta trecutului, într-un mod atît de general, însemnează a te întoarce împotriva *Artei* înseşi, căci oare ce altceva este arta, concret vorbind, decît cea care a fost făcută şi pînă acum ?
Dar atunci, sub masca iubirii pentru arta pură nu cumva se ascunde sațul de artă, ura împotriva artei ? Cum ar fi cu putință aşa ceva ? Ura împotriva artei nu poate apărea decît acolo unde domină şi ura împotriva ştiinței, ura împotriva Statului, ura, pe scurt, împotriva întregii culturi. Oare în inimile europene dospeşte o ranchiună inexplicabilă împotriva propriei lor esențe istorice, ceva ca acel *odium professionis* care-1 invadează pe călugăr, după ani lungi de claustrare, o aversiune față de disciplina sa, față de regula însăşi care i-a structurat viața *V*
Iată momentul cel mai potrivit pentru a ridica penița, lăsînd ca un stol de interogații să-şi înalțe zborul de cocon.

Destin ironic

Mai sus s-a afirmat că noul stil, luat în generalitatea sa cea mai amplă, constă în a elimina ingredientele „omeneşti, prea omeneşti" şi a reține doar materia pur artistică. Asta pare a

[7] Ar fi interesant de analizat mecanismele psihologice prin intermediul cărora arta de ieri exercită o influență negativă asupra celei de mîine. Deocamdată, există unul foarte clar: oboseala. Simpla repetiție a unui stil toceşte şi istoveşte sensibilitatea. Wolfflin a arătat în cartea sa *Principii fundamentale ale istoriei artei* puterea pe care oboseala a avut-o în repetate rînduri pentru a mobiliza arta, obligînd-o să se transforme. [Publicată în Biblioteca Ideas del Siglo XX, condusă de Jose Ortega y Gasset.] (Ediție românească: Heinrich Wolfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă,* traducere şi postfață de Eleonora Costescu, Editura Meridiane, 1968. -*N.t.)* Cu atît mai mult în literatură. Cicero, pentru „a vorbi latineşte" foloseşte încă *latine loqui;* dar în sec. al V-lea, Sidonius Apollinans va trebui să spună *latialiter insusurrare.* Vreme de prea multe veacuri se spusese acelaşi lucru sub aceeaşi formă.

DEZUMANIZAREA ARTEI

implica un mare entuziasm pentru artă. Dar cînd dăm roată aceluiaşi fapt şi-1 contemplăm de pe alt versant, surprindem în el un aspect opus de plictiseală sau dispreț. Contradicția este evidentă, e foarte important s-o subliniem. în definitiv, ar însemna că arta nouă este un fenomen de natură echivocă, lucru, la drept vorbind, deloc surprinzător, deoarece echivoce sînt mai toate marile fapte din aceşti ani în curs. Ar fi de ajuns să analizăm un pic evenimentele politice din Europa pentru a găsi în ele acelaşi miez echivoc.

Cu toate acestea, contradicția dintre dragoste şi ură față de unul şi acelaşi lucru se atenuează oarecum dacă privim mai îndeaproape producția artistică a zilei.

Prima consecință pe care o aduce cu sine acea retragere a artei în ea însăşi este eliminarea dintr-însa a oricărui patetism. In arta încărcată de „umanitate" se repercuta caracterul grav specific vieții. Arta era un lucru foarte serios, aproape hieratic. Uneori pretindea nu mai puțin decît să salveze specia umană — la Schopenhauer şi la Wagner. Or, aşa ceva nu poate decît să-1 uimească pe cineva care îşi dă seama că noua inspirație este totdeauna, infailibil, comică. Ea se face auzită, toată, pe această singură coardă şi doar în acest ton. Comjcitatea va fi mai mult sau mai puțin violentă şi va evolua de la /.clovneria" deschisă pînă la clipitul uşor ironic, dar nu lipseşte niciodată. Şi nu pentru că conținutul operei ar fi comic — asta ar însemna a recădea într-o modalitate sau o categorie a stilului „uman" —, ci pentru că, oricare i-ar fi conținutul, arta însăşi devine zeflemea. A căuta, aşa cum am arătat mai sus, ficțiunea ca ficțiune propriu-zisă este o intenție care nu poate avea loc decît într-o stare sufletească jovială. Asta e ceea ce perturbă cel mai mult înțelegerea operelor tinere din partea persoanelor serioase, cu sensibilitate mai puțin actuală. Ele cred că pictura şi muzica celor noi sînt pură „farsă" — în sensul rău al cuvîntului — şi nu admit posibilitatea ca să poți vedea anume în farsă misiunea radicală a artei şi acțiunea ei benefică. Ar fi „farsă" — în sensul rău al cuvîntului — dacă artistul actual ar pretinde să intre în competiție cu arta „serioasă" a trecutului şi dacă un tablou cubist ar solicita acelaşi tip de admirație patetică, cvasireligioasă, ca şi o statuie a lui Michel-
angelo. Dar artistul de acum ne invită să contemplăm o artă care este o glumă, care este, în esență, gluma despre sine însăşi. Pentru că în aceasta îşi are obîrşia comicitatea acestei inspirații, în loc de a rîde de cineva sau de ceva determinat — fără victimă nu există comedie —, arta nouă ridiculizează arta.

Şi să nu ne risipim, auzind asta, în prea multe gesturi alarmate, dacă vrem să rămînem înțelepți. Nicicînd arta nu-şi demonstrează mai bine darul magic ca în această zeflemea de sine. Pentru că făcînd gestul de a se anihila pe ea însăşi, ea continuă să fie artă şi, printr-o miraculoasă dialectică, negarea de sine este conservare de sine şi triumf.

Tare mă-ndoiesc că pe un tînăr de azi l-ar putea interesa un vers, o trăsătură de penel, un sunet care să nu poarte în sinea-i
un reflex ironic.

La urma urmelor, nici nu este ceva complet nou ca idee şi teorie. La începutul secolului al XlX-lea, un grup de romantici germani condus de frații Schlegel a proclamat ironia ca pe maxima categorie estetică şi din rațiuni ce coincid cu noua intenție a artei. Aceasta nu se justifică dacă se mărgineşte să reproducă realitatea, dublînd-o inutil. Misiunea ei e de a suscita un orizont ireal. Pentru a realiza aşa ceva nu există alt mijloc decît negarea realității noastre, situîndu-ne prin acest act deasupra ei. A fi artist înseamnă a nu lua în serios pe omul atît de serios care sîntem cînd nu sîntem artişti.

Este limpede că acest destin de inevitabilă ironie conferă artei noi o nuanță monotonă numai bună ca să-1 aducă la disperare pînă şi pe cel mai răbdător ins. Dar, totodată, se nivelează contradicția dintre iubire şi ură pe care am semnalat-o mai înainte. Ranchiuna se adresează artei ca seriozitate; dragostea, artei victorioase ca farsă, care triumfă asupra a toate, inclusiv asupra ei înseşi, aşa cum într-un sistem de oglinzi re-flectîndu-se indefinit unele în celelalte, nici o formă nu este şi ultima, toate rămîn mofluze şi devin pură imagine.

Netranscendența artei

Toate acestea se concentrează în simptomul cel mai acut, i grav şi mai profund pe care-1 prezintă arta tînără, o trasă-

tură extrem de stranie a noii sensibilități estetice care impune o meditație foarte vie. E ceva foarte delicat de rostit, deoarece, printre ahe motive, este foarte greu de formulat cu precizie. Pentru omul din

generația cea mai nouă, arta este un lucru fără transcendență. O dată scrisă această frază, mă sperii de ea cînd îi observ nenumărata iradiere de semnificații diferite. Căci nu e vorba ca fiecărui ins de astăzi arta să i se pară un lucru fără însemnătate sau mai puțin însemnat decît insului de ieri, ci de faptul că artistul însuşi îşi vede arta ca pe o muncă netranscendentă. Nici asta nu exprimă însă riguros adevărata situație. Deoarece adevărul nu este că pe artist l-ar interesa în mică măsură opera şi profesia lui, ci că ele îl interesează tocmai fiindcă nu au o importanță gravă şi tocmai pentru că sînt lipsite de ea. Cazul nu poate fi bine înțeles dacă nu-1 privim în opoziție cu ceea ce era arta acum treizeci de ani şi, în genere, de-a lungul întregului secol trecut. Poezia sau muzica erau pe atunci activități de un calibru enorm: se aştepta de la ele nimic mai puțin decît salvarea speciei umane din ruina religiilor şi din relativismul inevitabil al ştiinței. Arta era transcendentă într-un sens nobil. Era astfel prin tema ei, care consta îndeobşte în cele mai grave probleme ale umanității, şi era şi prin sine însăşi, ca facultate umană ce dădea justificare şi demnitate speciei. Merita văzut gestul solemn pe care-1 adopta în fața masei marele poet şi misticul genial, gest de profet sau întemeietor de religie, postura maiestuoasă de om de statVăspunzător de destinele universale.

Bănuiesc că pe un artist de azi l-ar îngrozi să se vadă uns cu o misiune atît de enormă şi obligat, în consecință, să trateze în opera lui materii capabile de asemenea repercusiuni. Lui începe să-i miroasă cumva a fruct artistic tocmai cînd începe să observe că aerul îşi pierde seriozitatea, iar lucrurile prind a țopăi uşuratic, libere de orice formalitate. Acea piruetare universală este pentru el semnul autentic că muzele există. Dacă se poate spune că arta îl salvează pe om, e doar pentru că-1 salvează de seriozitatea vieții şi trezeşte în el neaşteptata copi-lăreală. Reîncepe să fie simbol al artei flautul magic al lui Pan, care-i face pe iezi să dănțuiască la marginea pădurii.

Toată arta nouă se dovedeşte inteligibilă şi capătă o anume doză de măreție cînd e interpretată ca o încercare de a crea puerilitate într-o lume bătrînă. Alte stiluri pretindeau să fie puse în legătură cu dramaticele mişcări sociale şi politice sau chiar cu profundele curente filozofice ori religioase. Noul stil, din contră, solicită din capul locului să fie apropiat de triumful sporturilor şi al jocurilor. Sînt două fapte surori, de aceeaşi obîrşie.

In cîțiva ani am văzut cum creşte mareea sportului în paginile periodicelor, făcînd să naufragieze aproape toate caravelele seriozității. Articolele de fond amenință să coboare în abisul lor titular, iar la suprafață navighează victorioase iolele de regată. Cultul corpului este dintotdeauna simptom de inspirație puerilă, deoarece este frumos şi agil doar în adolescență, în vreme ce cultul spiritului indică voință de îmbătrînire, deoarece ajunge la plenitudine doar după ce trupul a intrat în decadență. Triumful sportului semnifică victoria valorilor tinereții asupra valorilor senectuții. Acelaşi fenomen se petrece cu cinematograful, care e, prin excelență, o artă corporală.

în generația mea încă se bucurau de mare prestigiu manierele bătrîneții. Adolescentul năzuia să înceteze cît mai curînd cu putință să fie adolescent şi prefera să imite umbletul obosit al bărbatului uzat de ani. Azi, băieții şi fetele fac eforturi de a-şi prelungi copilăria, iar tinerii de a-şi păstra şi a-şi pune în evidență tinerețea. Nu încape îndoială: Europa intră într-o etapă de puerilitate.

Evenimentul nu trebuie să surprindă. Istoria se mişcă după mari ritmuri biologice. Mutațiile ei maxime nu pot proveni din cauze secundare şi de amănunt, ci din factori foarte elementari, din forțe primare cu caracter cosmic. Bine ar fi ca diferențele cele mai mari şi aşa zicînd polare, existente în ființa vie — sexele şi vîrstele —, să nu exercite o înrîurire şi asupra profilului vremurilor. Şi, într-adevăr, este lesne de observat că istoria se balansează ritmic de la un pol la altul, lăsînd ca în unele epoci să predomine calitățile masculine şi în altele cele feminine sau exaltînd uneori natura juvenilă, iar alteori pe cea a maturității ori a bătrîneții.

Aspectul pe care-1 ia existența europeană în toate ordinele anunță o vreme a masculinității şi a tinereții. Femeia şi bătrînul trebuie să cedeze pentru o perioadă cîrmuirea vieții în favoarea

adolescenților, şi nu e de mirare că lumea pare a-şi pierde treptat din gravitate.

Toate caracterele artei noi se pot rezuma în cel referitor la netranscendența ei, care, la rîndul său, nu constă în altceva decît în faptul că arta şi-a schimbat amplasarea în ierarhia preocupărilor sau intereselor umane. Acestea pot fi reprezentate ca o sene de cercuri concentrice, a căror rază e distanța dinamică pînă la axul vieții noastre, unde acționează supremele noastre năzuințe. Lucrurile de orice

ordin — vitale sau culturale — se rotesc pe acele orbite diverse atrase mai mult ori mai puțin de centrul cordial al sistemului. Ei bine, aş zice că arta, situată înainte — ca ştiința sau politica — foarte aproape de axul entuziast, susținător al persoanei noastre, s-a deplasat către periferie. Nu şi-a pierdut nici unul dintre atributele exterioare, dar a devenit distantă, secundară şi mai puțin încărcată. Aspirația către arta pură nu este, după cum se crede îndeobşte, o trufie, ci, din contra, o mare modestie. Golindu-se de patetism omenesc, arta rămîne fără nici o transcendență — ca artă în exclusivitate, fără altă pretenție.

Concluzie

Isis mirionima, Isis cea cu zece mii de nume îi spuneau egiptenii zeiței lor. Aşa este oarecum orice realitate. Componentele, trăsăturile ei sînt nenumărate. Nu-i oare o cutezanță să vrei, cu cîteva denumiri, a defini un lucru, fie şi pe cel mai umil ? Ar fi o întîmplare extraordinară ca notele puse în evidență de noi dintre altele infinite să se dovedească a fi, într-adevăr, cele decisive. Improbabilitatea sporeşte cînd este vorba de o realitate născîndă care-şi inițiază traiectoria în spații.

Este, prin urmare, extrem de probabil ca această încercare de a stabili filiația artei noi să nu conțină decît erori. Termi-nînd-o, în volumul ocupat de ea cresc acum în mine curiozitatea şi speranța ca după ea să se facă altele mai bine țintite. Multora le vom putea împărți cele zece mu de nume.

Ar însemna să mi se dubleze însă greşeala dacă s-ar pretinde să-mi fie îndreptată detaşîndu-i-se doar o caracteristică parțială neinclusă în această anatomie. Artiştii obişnuiesc să cadă

în această greşeală cînd vorbesc despre arta lor şi nu-şi iau distanța cuvenită pentru a putea avea o vedere amplă asupra faptelor. Cu toate acestea, nu mă îndoiesc că formula cea mai apropiată de adevăr va fi aceea care, în expresia sa cea mai unitară şi mai armonioasă, va fi valabilă pentru un număr cît mai mare de particularități — şi, ca la războiul de țesut, o singură lovitură înnoadă mii de fire.

M-a însuflețit exclusiv plăcerea de-a încerca să înțeleg — nu mînia şi nici entuziasmul. M-am străduit să caut sensul noilor scopuri artistice, ceea ce, evident, presupune o stare de spirit plină de bunăvoință prealabilă. Dar e oare posibil să te apropii altminteri de o temă fără a o condamna la sterilitate ?

Se va spune că arta nouă n-a produs pînă acum nimic care să merite osteneala şi eu unul sînt foarte înclinat să cred acelaşi lucru. Din operele tinere m-am străduit să le extrag intenția, şi anume partea suculentă, nepreocupîndu-mă de realizarea lor. Cine ştie ce va produce stilul acesta care abia se naşte! întreprinderea la care se înhamă e fabuloasă — vrea să creeze din nimic. Trag nădejde ca de aici înainte să se mulțumească cu mai puțin şi să izbutească mai mult.

Oricare i-ar fi însă erorile, există un punct, după judecata mea, de nezdruncinat în noua poziție: imposibilitatea de a face calea întoarsă. Toate obiecțiile ce se pot aduce inspirației acestor artişti pot fi judicioase şi, totuşi, nu vor furniza motive suficiente pntru a o condamna. Obiecțiilor ar trebui să li se adauge altceva: sugerarea altui drum pentru artă care să nu fie acesta dezumanizator şi să nu repete căile de care s-a făcut uz şi abuz. E foarte greu să tot clamezi că arta este mereu posibilă în cadrul tradiției. Dar această frază confortabilă nu-i e de nici un folos artistului care aşteaptă, cu penelul sau condeiul în mînă, o inspirație concretă[1].

El Sol

1 [Prima jumătate din *Dezumanizarea artei* s-a publicat inițial în ziarul *'ol,* în zilele de I, 16, 23 I; şi 1 II, 1924, şi include textul pînă la epigra-
ful care începe la p. 50 a ediției de față. Opera întreagă s-a editat sub formă de carte în 1925. în acea primă ediție a fost publicată împreună cu eseul *Idei despre roman.* Acest eseu este retipărit în volumul *Ideas sobre el teatro y la novela,* publicat în Colecția de față.]

.

ALTE ESEURI DE ESTETICĂ
MEIER-GRAEFE

Sensibilitatea politică a naţiunilor culte este atît de ascuţită, încît, dacă se ating, pe neaşteptate, lucruri aparent foarte îndepărtate de treburile guvernamentale, ea se agită şi se înfiorează. Ceva asemănător se petrece în Germania, unde nu numai marea turmă filistină, ci şi numeroşi savanţi şi artişti privesc impresionismul pictural ca pe un duşman al patriei. Un atare fenomen vădeşte viciul naţionalist al intoleranţei: în acest sens el merită, ca orice naţionalism, un dispreţ elegant. Dar, pe de altă parte, este şi simptom al unei culturi încă robuste, trăite şi integrale, al unei viziuni despre lume compacte şi atît de elastice, încît cea mai neînsemnată comoţie într-una din extremităţile sale se propagă în totalitatea ei, galvanizînd-o. Şi, efectiv, filistinii nu greşesc cînd acuză impresionismul că este dizolvant, corupător al substanţelor imperialiste care dau o coeziune antiistorică, violentă, variatului roi de popoare germanice. Imperiul german, ca acele locuinţe lacustre aşezate pe smîrcul nesănătos şi instabil, se află constituit pe ceva cultu-ralmente fals. Strădania educativă germană este azi — nu vorbesc de ieri! — o fabrică de falsificări. De la grădiniţele de copii şi pînă la seminariile Universităţilor s-a montat o industrie gigantică de falsificat oamenii, pentru a-i preschimba în slujitori ai imperiului. Există o ştiinţă imperialistă, o muzică naţionalistă, o literatură corupătoare, o pictură idealizantă şi moleşi-toare care acţionează fără răgaz asupra economiei spirituale a germanilor, izbutind să tocească instinctele aspre ale veracităţii ce caracterizează acţiunea istorică a acelei rase barbare, adică proaspătă şi încă fără complicităţi, a cărei victorie rapidă a fost o irupţie de virtuţi inedite.

Solidaritatea care există între elementele culturii e atît de mare, încît, căutînd adevărul unuia din ele eşti ameninţat să-l găseşti pe cel al tuturor celorlalte. De aceea conservatorii germani ştiu foarte bine că, dacă e încurajată pictura veristă — a cărei formulă pesemne excesivă, necumpătată şi mistică este impresionismul —, nu va trece mult timp pînă cînd se va descoperi adevărul moral în paginile cărţilor şi se va vota adevărul politic în corpul electoral. Iată în ce fel exerciţiul inocent de a picta nişte mere sau nişte cartofi, întocmai cum le-a lăsat Dumnezeu — aşa cum a făcut Cezanne zi de zi, vreme de treizeci de ani neîntrerupţi —, poate deschide prima breşă în zidul de falsificări în spatele căruia s-a fortificat cel mai puternic imperiu actual.

Dar în opoziţie cu această Germanie de azi se află cealaltă Germanie, cea de ieri şi de mîme, cea de totdeauna. Şi această Germanie nu moare; dacă ar muri, ar deceda deopotrivă unicele posibilităţi care-i mai rămîn Europei în sensul unui viitor demn de a fi trăit. Tradiţia lui Leibniz, Kant şi Virchow continuă să-şi exercite înrîurirea asupra pămîntului impenahzat, silnicit şi-şi găseşte mereu izvorul în oameni entuziaşti care vă vor fi semnalaţi, dacă ajungeţi pe-acolo, ca inşi periculoşi, duşmani ai Constituţiei.

Zilele acestea a trecut prin Madrid un german de soiul acesta: Julius Meier-Graefe[1], critic exacerbat al picturii impresioniste şi, ca atare, cetăţean tenebros şi de temut. In strălucita cruciadă care începe să se ridice în Germania în apărarea adevărului artistic, Meier-Graefe poartă o suliţă de avangardă. Şi a fost atît de îndrăzneţ, încît, acum patru-cinci ani, a publicat o carte, *Cazul Bocklin,* unde era ponegrit fără sfială pictorul cel mai faimos dintre cei ce au favorizat minciuna imperială. Bocklin[2]! Nume sacru pentru fetele germane! In faţa tablourilor sale suave, ingenioase, pictate, mai mult decît cu

[1] Critic de artă născut la Reşiţa (1867-1935), cofondator al societăţii artistice şi al revistei *Pan* (1895-1900). *{Kt.)*

[2] Arnold Bocklin (1827-1901), pictor elveţian, elev al lui I. W. Schirmer la Diisseldorf, activ la Weimar, Miinchen, Elveţia şi Italia, pictor de factură romantică, autor de pînze cu teme mitologice şi spiritualiste *(N.t.).*

culorile lui, cu idei generale, cu blînde locuri comune culese cu lingura de spumă din clocotul romantic, tinerele fecioare bavareze, cu carnaţii atît de albe şi atît de liniştite, cu suflete gotice şi harnice, purtînd miere pe gene şi o albină în inimă, s-au înduioşat cu delicateţe şi au visat altă lume mai vagă, mai lesnicioasă, mai plină de neprevăzut decît cea adevărată, o lume, în sfîrşit, unde să domnească peren feudalismul. Ce altă artă le poate plăcea acestor făpturi cu nervii neexersaţi şi care n-au depăşit un erotism elementar? Imperialismul german se foloseşte de cei o sută de metri pătraţi de pînză pe care îi va fi pictat Bocklin ca de un ecran ce interceptează viziunea vieţii reale, teribil de precise şi inechivoce, „a acestei văi a lacrimilor — după cum spunea Sancho —, a acestei lumi rele ce ne e dată, unde mai că nu se găseşte nimica fără un amestec de răutate, înşelăciune şi potlogărie", a acestui tărîm de foamete şi saţ, de frivolitate şi deznădejde, care, *cu dt va fi mai rea, cu atît mai mult va trebui ordonată* şi pentru a cărei ameliorare vor fi obligatorii convulsii şi mai grave. Căci, la urma

urmelor, cititorule, tablourile lui Bocklin sînt un ecran enorm cu care se încearcă mascarea socialismului.
Astăzi nu vream să fac altceva decît să-i trimit un salut recunoscător lui Meier-Graefe, care a spus lucruri atît de judicioase despre impresionismul vechilor noştri pictori. In confuzia muzeelor şi-n întunericul mînăstirilor şi capelelor noastre avem cele mai profunde învăţături de veracitate estetică din cîte există pesemne în Europa. Marii pictori din secolul al XlX-lea au venit să înveţe la aceste şcoli de naturalețe şi, întorcîndu-se în patriile lor, au deschis o nouă Eră în pictură. Manet — a spus Meier-Graefe — îl învaţă pe omul actual ceea ce este peren în Velâzquez. Cezanne serveşte oarecum de introducere la El Greco. Păcat că nu s-a încercat în Spania o expoziţie retrospectivă a picturii străine din secolul trecut. Şi e de asemenea păcat că nici o casă editorială nu întreprinde o traducere a *Evoluţiei artei moderne,* operă capitală a lui Meier-Graefe.
Ellmparaal, 19 iulie 1908
O EXPOZIŢIE ZULOAGA?
O EXPOZIŢIE ZULOAGA?

Printre lucrurile uşor de făcut, cel mai însemnat pe care l-ar putea întreprinde acum ministrul Instrucţiunii Publice ar fi, după opinia mea, o Expoziţie Zuloaga[1]. Nu e vorba de un omagiu: omagii se fac zi de zi şi va ajunge aproape să fie un semn de distincţie ca bărbaţilor cu adevărate merite să nu li se mai consacre nici un fel de omagiu. Oamenii de înaltă valoare nu au nevoie de asemenea bacşişuri măgulitoare: le e de ajuns propria lor substanţă. Plăcerea marelui artist sau a marelui gîn-ditor de a se găsi în faţa operei încheiate, încă fragedă de pe urma creaţiei, plăteşte cu prisosinţă teribilele eforturi condensate în ea. Oportunitatea unei Expoziţii Zuloaga se întemeiază pe utilitatea sa pentru noi, cei care ne-am duce s-o vizităm. Şi nu pentru asta e pus aici Ministerul Instrucţiunii Publice şi al Artelor Frumoase ? Funcţia lui nu este să premieze meritele spaniolilor care triumfă cu condeiul sau penelul; ea este mai degrabă să facă posibilă cultura, să încurajeze în masa anonimă preocupările elevate, să suscite în ambianţa publică motivaţii de virtualitate superioară şi să facă astfel încît trivialitatea raporturilor cetăţeneşti să fie frecvent străpunsă de către curente difuze de valori ideale. Nu concep ca un ministru al Instrucţiunii Publice să se considere mulţumit dacă la sfîrşitul fiecărei luni nu are certitudinea că a îmbogăţit conştiinţa spaniolă cu o nouă temă culturală. Demnitatea lui este cea mai înaltă într-o

1 Prea puţin cunoscut la noi în ţară, Ignacio Zuloaga y Zabaleta (1870 - 1945), de origine bască, a fost unul din pictorii spanioli cei mai apreciaţi pe plan european. O artă aspră şi deopotrivă diafană, în care se regăseşte întreaga varietate a tipurilor şi peisajelor hispanice, într-o simbolistică uneori brutal realistă. - *N.t.*

societate europeană, este forma modernă a celeilalte magistraturi divine pe care Aaron, fratele lui Moise, a exercitat-o asupra cîmpiilor toride ale lui Faraon. Ar fi ruşinos să se mulţumească a administra serviciile pedagogice naţionale: în fruntea personalului educativ, ministrului îi revine activitatea ardentă de prim învăţător. De ce să nu se străduiască a le solicita marilor personalităţi europene să ţină conferinţe în Spania ? Marii exploratori — Sven Hedin, Peary —, marii literaţi — France, Lemaître, Pascoli, Bernard Shaw —, marii gînditori — Bergson, Croce, Simmel ?...
Această cerere de a se organiza o Expoziţie Zuloaga are o semnificaţie pedagogică, cea mai bună, cea mai rodnică pe care o poate avea un lucru. Peregrinarea pînzelor ilustre cu figurile lor barbare prin ţinuturile neaoşe de unde au ieşit va răscoli mulţi nervi mucegăiţi, va stîrni dispute, va sfărîma opinii putrezite, va ordona unele gînduri şi în nu puţine case despiri-tualizate, o dată strînse feţele de masă după cina brutal scurtată la care obligă ministrul Economiei, se va vorbi despre estetică, mulţumită ministrului Artelor Frumoase.
Şi nu doar despre estetică: în pictura lui Zuloaga inimile ricoşează şi se opresc direct la problema spaniolă; tablourile lui sînt ca nişte exerciţii spirituale care ne îmbrîncesc, mai mult decît ne duc, către un examen de conştiinţă naţional. Or, lucrul acesta este cel mai măreţ, cel mai glorios pe care-1 poate face pentru viitorul rasei sale un artist hispanic: s-o pună în contact cu sine însăşi, să o scuture şi să o rănească pînă ce-i trezeşte pe deplin sensibilitatea. S-o înzestreze cu intimitate.
Nu ştiu pînă unde ar fi nimerit să folosim vocabulele de maxim elogiu referindu-ne la Zuloaga. Maeztu[1]1-a numit „geniu". Este, din capul locului, excesiv: genii sînt doar morţii. Genialitatea este o condensare lentă de valori umane asupra operelor anumitor oameni, care, ca genii, au fost incomensu-

[1] Ramiro de Maeztu (1874-1936). fiu al unui basc şi al unei englezoaice, reprezentant al generaţiei de la 1898. întinsă operă eseistică. Mai multe volume, printre care: *Hâda otra Espana* (1899), *Don Quijote, Donjuan y la Celestina* (1926), *Defensa de la bispanidad* (1934) (N.t).

U

rabili cu epoca lor. Genialitatea este o perspectivă seculară pe care şi-au deschis-o treptat unele cărți, unele tablouri şi statui, unele forme muzicale. Fără această transcendere a contemporaneității nu cred că ar exista vreun temei ca să folosim cuvîntul gemu. Se întîmplă că şi după douăzeci şi patru de secole continuăm să scoatem piatră nouă din cariera platonică: Platon trăieşte realmente, încă nu este un trecut; Platon, prin urmare, e un geniu. Genialitatea e, aşadar, o valoare experimentală. Maeztu învață azi în *Don Quijote* să-şi ordoneze viziunea despre lume; deci Cervantes nu s-a epuizat în orizontul de idei şi emoții al vremii sale: porțiuni din spiritul lui i-au transgresat virgine epoca şi astăzi continuă să fie fecunde. Genialitatea este experimentală: geniale sînt creațiile care încă pot avea copii, care sînt matrice de cultură vii. Dacă geniul este ceea ce e incomensurabil cu propriul timp, anticipare a unor posibilități nelimitate, cum oare să pretindem a măsura geniul unui om care trăieşte cu noi, contopit cu trecătorul, cu circumstanțialul, cu convenționalul, cu derizoriul ?

Să lăsăm neocupat acel cuvînt care ne-ar obliga, pentru a-1 justifica, să fim noi înşine genii; să-1 păstrăm pentru oamenii divini în care omenirea s-a cizelat pe sine cu exemple şi, pentru a le marca respectul nostru religios, să fixăm între ei şi noi intervalul de cincizeci, de şaizeci de ani, cîți ni s-ar da să trăim.

Să ne mulțumim a descrie elementele pe care le considerăm valoroase în opera lui Zuloaga: să ne vorbească precis cei care cunosc virtuțile şi viciile tehnice ale picturii sale. Pînă la ce punct este, de pildă, compatibilă cu titlul de mare pictor folosirea unor maniere străine, administrarea, într-un cuvînt, a arhaismului ? Există sau nu aşa ceva la Zuloaga ?

Ceea ce cu certitudine există în el este un artist, iar această calitate îl înalță pesemne mai presus de restul producției noastre contemporane. Avem cîțiva pictori buni, dar ce însemnează un om care ştie să picteze în comparație cu un artist ? Pictorul copiază o realitate care, mai mult sau mai puțin, se afla aici fără a avea nevoie de intervenția lui: soarele deasupra unei plaje, pictat admirabil, dar la ce bun, dacă am aici soarele deasupra

unei plaje admirabil de reale şi, în plus, ca să mă duc să-1 vad, iau trenul, susținînd în felul acesta şi industria feroviară?

Unde sfîrşeşte copia şi unde-ncepe adevărata pictură ? Nu l-am putea pune oare deasupra celui care pictează lucruri pe acela care ne pictează un tablou ?

Mă pomenesc astfel pierdut într-o problemă complicata a artei, căreia mîine îi voi căuta soluția. Nimica nu-i atît de riscant decît să te lansezi a vorbi despre ceea ce nu cunoşti bine. Sigur e că, dacă nu ştiu mai mult despre pictură, vina îi aparține ministrului Artelor Frumoase care nu ne oferă suficiente expoziții.

Ellmparaal, 29 aprilie 1910

ADAM ÎN PARADIS

Pentru maestrul meu Francisco Alcântara

I

Ce-ar zice marele meu prieten Alcântara dacă m-ar surprinde în livada lui furîndu-i roadă ? Adevărul e că, atunci cînd ne apucăm să vorbim despre ceea ce nu înțelegem bine, simțim acea nelinişte care-1 muşcă pe oricine intră fără îngăduință pe domeniul altuia: legea proprietății pe care o încălcăm ne răneşte tălpile picioarelor şi privirile noastre îl caută, în spatele spinilor de pe creasta zidului, pe paznicul vigilent însărcinat să ne dea afară. Alcântara iubeşte însă atît de mult pictura, încît îi place şi dacă vorbeşti anapoda despre tehnicile ei, şi dacă n-o faci cu tot respectul. Lipsa de respect e, la urma urmelor, o formă de curtoazie.

Oricum, nu socot că ar fi pernicios ca fiecare să facă o încercare cinstită de a se orienta în ceea ce nu cunoaşte. Eu unul caut să-mi lămuresc originea acelor emoţii care s-au degajat din tablourile lui Zuloaga prima dată cînd le-am văzut: nimic mai mult. Le va reveni apoi pictorilor să spună dacă e ceva judicios în atare reflecţii, pentru că, la drept vorbind, numai ei se pricep la pictură. Profanul se instalează în faţa unei opere de artă fără prejudecăţi, dar asta e postura unui urangutan. Fără prejudecăţi nu e chip să ne formăm judecăţile. în prejudecăţi, şi numai în ele, găsim elementele necesare pentru a judeca. Logica, etica şi estetica sînt literalmente trei prejudecăţi, mulţumită cărora omul se poate menţine la suprafaţa zoologiei şi, eliberîndu-se prin artificiul lacustru, îşi făureşte cultura absolut liber, raţional, fără intervenţia unor substanţe mistice sau

- [Serie de articole publicate în ziartll *El Imparcidlm* zilele de 4 şi
30 V; 20 VI; 27 VII şi 15 VIin910.]

a altor revelaţii în afara revelaţiei pozitive, sugerată omului de azi de ceea ce a făcut omul de ieri. Prejudecăţile iniţiale ale părinţilor produc o decantare de judecăţi care slujesc drept prejudecăţi generaţiei copiilor şi tot aşa, într-o creştere densă, într-o strînsă solidaritate de-a lungul istoriei. Fără această condensare tradiţională de prejudecăţi nu există cultură.

Pictorii sînt moştenitori ai tradiţiei plastice: să le rezervăm lor dreptul de a judeca pictura, iar noi să ne străduim a ne orienta către dobîndirea unei prejudecăţi care să ne organizeze sensibilitatea la lumină, culoare şi formă. A vrea, în faţa *Sfîn-tului Mauriciu* al lui El Greco, să revii la viziunea primitivă asupra lucrurilor ar fi ca şi cum ai încerca zadarnic să adopţi o atitudine nedemnă de cinocefal.

Caracteristic tablourilor lui Zuloaga e faptul că nici nu începem bine să dialogăm despre ele, că ne şi pomenim prinşi în complicaţia acestei întrebări: este oare Spania aşa sau nu este aşa ? Nu se mai vorbeşte, aşadar, de pictură: nu se discută dacă mîinilor sau tenului personajelor lui le corespunde o realitate exterioară tablourilor. Această chestiune de realism plastic ră-mîne abandonată ca un sac din al cărui pîntece s-au revărsat în jur boabe rubinii. Nu încape dovadă mai exactă că Zuloaga nu conchide acolo unde i se termină pictura; el nu-şi epuizează personalitatea în meşteşug. Dincolo de *metier,* Zuloaga continuă să încerce ceva transcendent liniilor şi culorilor, ceva despre a cărui realitate se angajează o dispută. Să notăm cu atenţie: mai întîi ne găsim în faţa unui plan de tuşe în care se transcriu lucrurile lumii exterioare; acest plan al tabloului nu e o creaţie, e o copie. îndărătul lui întrezărim parcă o viaţă strict interioară tabloului: deasupra acelor tuşe pluteşte parcă o lume de unităţi ideale care se sprijină pe ele şi li se imprimă; această energie internă a tabloului nu este luată din nimic altceva, ea se naşte în tablou, doar în el trăieşte, este tabloul însuşi.

Există, aşadar, pictori care pictează lucruri şi pictori care, slujindu-se de lucruri pictate, creează tablouri. Ceea ce constituie această lume de plan secund, pe care o numim tablou, este ceva pur virtual: un tablou se compune din lucruri; ceea ce se găseşte în plus în el nu mai e un lucru, e o unitate, ele-

ment indiscutabil ireal, căruia nu-i putem căuta în natură nimic congruent. Definiţia tabloului astfel obţinută este pesemne prea subtilă: unitatea dintre nişte fragmente de pictură. Fragmentele de pictură, de bine, de rău, le-am putea scoate din aşa-numita realitate, copiind-o, dar unitatea oare de unde vine ? E o culoare, e o linie ? Culoarea şi linia sînt lucruri; unitatea, nu.

Ce e însă un lucru? Un fragment din univers; nu există nimic stingher, nu există nimic solitar şi nici etanş. Fiecare lucru este un fragment din altul mai mare, face trimitere la celelalte lucruri, e ceea ce este mulţumită limitaţiilor şi hotarelor pe care i le impun acestea. Fiecare lucru este o relaţie între multe altele. A picta bine un lucru nu va fi, aşadar, după cum presupuneam mai înainte, o muncă la fel de simplă precum copierea lui; se impune să stabileşti anticipat formula relaţiei lui cu celelalte, adică semnificaţia, valoarea sa.

Dovada că lucrurile nu sînt decît valori este evidentă; să luăm un lucru oarecare, să-i aplicăm sisteme diferite de valorizare şi vom avea tot atîtea lucruri diferite în loc de unul singur. Să comparăm ce anume e pămîntul pentru un plugar şi pentru un astronom: plugarului îi e suficient să calce pe pielea roşcată a planetei şi s-o scrijelească cu plugul; pămîntul lui este un drum, nişte brazde şi o recoltă. Astronomul trebuie să determine exact locul pe care-1 ocupă globul în fiece clipă în cadrul enormei

supoziții a spațiului sideral: punctul de vedere al exactității îl obligă să-1 transforme într-o abstracție matematică, într-un caz al gravitației universale. Exemplul ar putea continua indefinit.
Nu există, ca atare, acea presupusă realitate imuabilă şi unică cu care ar putea fi comparate conținuturile operelor artistice: există tot atîtea realități cîte puncte de vedere. Punctul de vedere creează panorama. Există o realitate de toate zilele alcătuită de către un sistem de relații laxe, aproximative, vagi, suficient pentru uzanțele trăirii cotidiene. Există o realitate ştiințifică făurită într-un sistem de relații exacte, impus de necesitatea de exactitate. A vedea şi a atinge lucrurile nu sînt, pînă la urmă, decît moduri de a le gîndi.
închipuiți-vă un pictor care priveşte lucrurile din punctul de vedere cotidian şi vulgar: va picta eşantioane. Sau din punctul de vedere ştiințific: va picta scheme pentru cărțile de fizică. Sau din punctul de vedere istoric: va picta ilustrații pentru un manual. Să nu mire pe nimeni îndrăzneala mea de a cita nume. Un critic foarte distins, în fața *Lăncilor*[1]*,* s-a crezut obligat să facă o afirmație asemănătoare; după el — eu unul nu mă pronunț —, căutînd tabloul din tabloul *Lăncile,* n-a găsit altceva decît o pagină prodigioasă de istorie a culturii spaniole.
Eu unul nu ştiu nimic despre asta: acum mă străduiesc doar să mă orientez către ceea ce ar trebui să se numească pictor, artist pictural.
Şi, după cum observ, problema este de a determina — dat fiind că lucrurile nu sînt decît relații — ce anume gen de relații vor fi fiind cele esențial picturale. Presupuneam la început că, pentru Zuloaga, faptul de a ne surprinde în fața tablourilor lui discutînd dacă Spania este sau nu este aşa cum o pictează el, reprezintă un titlu de glorie. Acum gloria pare echivocă. Spania este o idee generală, un concept istoric. Literatul simpatizează de obicei cu tablourile care-1 incită să-şi pună în mişcare turma reflecțiilor sale; literatul este recunoscător ori de cîte ori i se înlesneşte un articol. Oare Zuloaga pictează idei generale? Lumea interioară a tablourilor sale, care-1 înalță deasupra simplilor copişti, va fi fost oare construită prin intermediul unui sistem de relații sociologice ? îndoiala e gravă; un tablou care se traduce direct în forme literare sau ideologice nu e un tablou, e o alegorie. Alegoria nu este o artă independentă şi serioasă, ci un joc, în care ne mulțumim să spunem de o manieră indirectă ceea ce s-ar putea spune foarte bine, ba chiar mai bine, în alte modalități felurite.
Nu, în artă nu există joc: nu încape nici o toană. Fiecare artă este necesară; constă în a exprima prin ea ceea ce omenirea n-a putut şi nu va putea exprima niciodată în alt chip. Critica literară i-a dezorientat mereu pe pictori, mai cu seamă de cînd

[1] Este vorba de pînza lui Diego Velâzquez *Predarea oraşului Breda,* c-1635, aflată la Muzeul Prado, Madrid, şi cunoscută şi sub numele de *Lăncile. (N.t.)*

Diderot a creat genul hibrid de literat-critic de artă, ca şi cum uşurința de a transvaza conținutul unei opere estetice în alt tip de forme expresive n-ar însemna acuzația cea mai gravă împotriva ei.
Intre arta de a copia pe care o stăpîneşte Zuloaga şi capacitatea lui sociologică, rămîne oare spațiu pentru un pictor ? Ne va servi oare ca exemplu de artist plastic ?
Ştim acum că unitatea transcendentă care poate organiza tabloul nu trebuie să fie filozofică, matematică, mistică sau istorică, ci pur şi simplu picturală. Cînd ne plîngem de lipsa de transcendență care-i necăjeşte pe pictori, este limpede că nu pretindem ca pînzele lor să se preschimbe în luminoase tratate de metafizică.

II

Cu vaga intenție de-a căuta o formulă care să definească idealul picturii, am scris primul articol, intitulat *Adam în Paradis.* Nu ştiu bine de ce l-am numit aşa; ajuns la capătul articolului, mă vedeam pierdut în acea pădure întunecoasă a artei, unde au văzut limpede doar cei orbi, ca Homer. In confuzia mea, am recurs la amintirea unei vechi prietenii: doctorul Vul-pius, neamț, profesor de filozofie. De multe ori — m-am gîn-dit eu — mi-a vorbit bărbatul acesta, subtil şi metafizic, despre artă; obişnuiam să ne plimbăm în fiecare după-amiază prin grădina zoologică din Leipzig, umedă, acoperită de gazon ver-de-închis şi plantată cu copaci înalți şi întunecoşi. Din cînd în cînd, vulturii emiteau cîte un intens țipăt legionar şi imperial; „wapiti"-ul sau cerbul din Canada mugea de dorul vastelor păşuni reci şi nu rareori cîte un cuplu de rațe se hîrjonea pe ape cu o larmă senzuală, scandalizînd populația onestă a ani-malelor'mai mari şi mai rezervate.
Erau ceasuri profunde şi zăbavnice: doctorul Vulpius nu vorbea decît despre estetică şi-mi anunța călătoria lui în Spania. După el, estetica definitivă trebuie să vină din țara noastră. Ştiința modernă e de

origine italo-franceză; germanii au creat etica, s-au justificat prin harul moral şi teologic, dat fund că ce-

lălăit le lipseşte; englezii, prin politică. Aşa îmi spunea, după multe paragrafe, în vreme ce, cu o lentoare exasperantă, un îngrijitor de-al grădinii îi pilea elefantului calozitatea de pe frunte. Elefantul e gînditor.
I-am cerut prietenului meu să scrie ceva în măsură să justifice titlul primului meu articol. Ceea ce mi-a trimis este lung şi prea „tehnic" sau, cum spunem noi cînd dintr-un lucru nu ne interesează nici măcar suprafaţa: prea profund. îl poftesc totuşi pe cititorul preocupat de problemele artistice să citească cele ce urmează şi să mediteze asupra lor cîteva minute.
III
Amatorii de artă disprețuiesc de obicei estetica. E un fenomen lesne de explicat. Estetica încearcă să domesticească grea-bănul rotund şi neliniştit al lui Pegas; ea pretinde să înscrie în grila conceptelor supraabundența inepuizabilă a substanței artistice. Estetica este cvadratura cercului; prin urmare, o operație destul de melancolică.
Nu e cu putință să încarcerezi într-un concept emoția frumosului care scapă pe la înnădituri, curge, se eliberează ca spiritele inferioare pe care cultivatorul magiei negre se străduia zadarnic să le vîneze ca să le închidă în pîntecele baloanelor de laborator. în estetică uiți mereu ceva, după ce închizi cu mare trudă cufărul şi eşti nevoit să-1 deschizi iar, şi iar să-1 închizi şi, în cele din urmă, s-o iei de la capăt. Cu o particularitate: ceea ce uitasem este totdeauna lucrul principal.
De aici împrejurarea că, pusă în faţa operei de artă, observația estetică nu dă niciodată satisfacție. Ea se înfățişează timidă, stîngace, servilă, venind parcă dintr-o lume inferioară unde totul e cum nu se poate mai trivial şi mai sordid. Se cade să avem în vedere aceasta ori de cîte ori reflectăm asupra artei. Arta e imperiul sentimentului şi, în structura acestui imperiu, gîndirea iu poate sălăşlui decît într-o manieră plebee şi vulgară, nu poate reprezenta decît vulgaritatea. în ştiință şi în morală, conceptul este suveran: el este legea, el construieşte lucrurile. în [ar]tă, rolul său e numai de ghid, de orientator, precum acele

mîini ridicole care, din dispoziția autorității locale, sînt văp-site la intrarea în satele spaniole şi sub care se poate citi: „Pe aici se ajunge la biroul de accize".
Aşa se explică disprețul pe care-1 simt față de estetică amatorii de artă; ea li se pare filistină, formalistă, anodină, lipsită de suculentă şi fecunditate; ei ar vrea să fie chiar mai frumoasă decît tabloul sau poezia. Dar pentru cine e conştient de ceea ce însemnează o orientare exactă în chestiuni de acest tip, estetica este la fel de valoroasă ca şi opera de artă.
IV
Pentru a ne orienta în semnificația unei arte se cuvine să-i determinăm tema ideală. Fiecare artă ia naştere prin diferențierea necesității radicale de exprimare care există în om, care *este* omul. La fel, simțurile animalului sînt canale particulare pe care şi le-a deschis, prin materia omogenă, o sensibilitate radicală: pipăitul. Şi prima viziune n-au produs-o nervul optic şi bastonasele terminale ale aparatului vizual, ci necesitatea de a vedea, vederea însăşi şi-a creat instrumentul. In interiorul animalului primitiv o lume de posibile luminozități exploda ca o garoafă, şi acea lume excesivă, care nu putea fi savurată dintr-un foc, şi-a croit un drum, o cărare prin țesuturile carnale, o albie de eliberare către exterior, către spațiu, unde a izbutit să se distribuie amplu.
Altfel spus: funcția creează organul[1]. Şi funcția cine o creează ? Necesitatea. Şi necesitatea ? Problema.
Omul poartă în sine o problemă eroică, tragică: orice face, toate activitățile sale nu sînt decît funcții ale acelei probleme, paşi făcuți întru rezolvarea acelei probleme. Şi aceasta e de un atare calibru, încît nu poate fi combătută prin luptă la cîmp des-

[1] Şi asta mi s-ar părea astăzi o blasfemie, dacă nu mi s-ar părea o naivitate. Nici funcția nu creează organul, nici organul funcția. Organul şi funcția sînt coetanee (Notă din 1915). [Această notă şi următoarea au fost adăugate de autor cînd şi-a retipărit eseul de față în cartea sa *Personas, obras, cosaş,* Madrid, 1916. „Şi"-ul inițial se referă la alte note cu corecturi adăugate şi ele altor eseuri aflate în paginile precedente ale cărții menționate.]

chis: urmînd maxima *divide et impera,* omul o secţionează şi o rezolvă parţial şi pe stadii. Ştiinţa este soluţia primului stadiu al problemei; morala este soluţia celui de-al doilea. Arta reprezintă încercarea de-a rezolva ultimul ungher al problemei.
Trebuie, prin urmare, pentru subiectul nostru, să indicăm în ce constă problema umană, din care, ca dintr-un focar virtual, derivă toate actele omului, iar apoi, arătînd ce anume din acea problemă urmează a fi soluţionat de către ştiinţă şi de către morală, vom obţine problema pură şi genuină a artei.
Artele sînt centri senzitivi nobili, prin intermediul cărora omul îşi exprimă ceea ce nu poate ajunge altfel la o formulare. După cum vom vedea, caracteristic pentru problema proprie artei este de a fi insolubilă. Insolubilă fiind, omul încearcă s-o cuprindă separîndu-i diferitele aspecte, iar fiecare artă particulară este expresia unui aspect genuin al problemei generale.
Fiecare artă, aşadar, răspunde unui aspect radical al elementului celui mai intim şi mai radical pe care omul îl ascunde-n sine. Şi acel aspect nu va fi, prin urmare, decît tema ideală a fiecăreia.
Istoria unei arte este seria încercărilor de a exprima acea temă ideală care justifică diferenţierea ei de celelalte arte: este traiectoria pe care o parcurge, ca o săgeată înaripată, pentru ca, cine ştie cînd, la sfîrşitul timpurilor, să se înfigă în ţinta ei. Şi acel punct din infinit marchează direcţia, sensul, fiinţa fiecărei arte.

V

A sesiza un lucru nu însemnează a-1 cunoaşte, ci doar a-ţi da seama că în faţa noastră se prezintă ceva. O pată întunecată, departe, la orizont, ce-ar putea fi ? Să fie oare un om, un copac, turla unei biserici? Nu ştim: pata întunecată aşteaptă, năzuieşte să o determinăm: avem în faţa ochilor nu un lucru, ci o problemă. Digerăm şi nu ştim ce e digestia; iubim şi nu ştim ce e iubirea.
Pietrele, animalele trăiesc: sînt viaţă. Animalul se mişcă, pa-re-se, dintr-un imbold propriu; simte durerea, îşi desface membrele: el îşi este propria sa viaţă. Piatra zace supusă într-o veşnică torpoare, într-un somn dens care îşi exercită apăsarea asupra

pămîntului: însăşi inerţia ei este viaţa ei, este ea. Dar nici piatra, nici animalul nu sesizează că trăiesc.
Intr-o bună zi ca toate celelalte, cum zic poveştile arabe, colo, în Grădina Edenului — care, după profesorul Delitzsch[1], din Berlin, în cartea sa *Unde se afla Paradisul?,* se situează pe la Padam-Aram, cum vii dinspre Tigru spre Eufrat —, într-o zi deci, Dumnezeu a zis: „Să-1 facem pe om după chipul nostru". Evenimentul a fost de o enormă însemnătate: omul s-a născut şi brusc s-au auzit sunete şi zgomote uriaşe de-a lungul şi de-a latul universului, sferele au aprins lumini, lumea s-a umplut de mirosuri şi gusturi, de bucurii şi suferinţe. într-un cuvînt, cînd s-a născut omul, cînd a început să trăiască el, a început şi viaţa universală.
Dumnezeu, în adevăr, nu este decît numele pe care-1 dăm capacităţii de a ne da seama de lucruri. Dacă Dumnezeu, ca atare, 1-a creat pe om după asemănarea sa, vrea să însemneze că a creat în el prima capacitate de a-ţi da seama care existase pînă atunci, în afara lui Dumnezeu. Dar textul venerabil zice doar *după chipul său*: deci capacitatea ce i-a fost dăruită omului nu coincidea exact cu cea divină originară, era o aproximare de clarviziunea lui Dumnezeu, o înţelepciune degradată şi fără pondere, un *ceva ca şi cum.* Intre capacitatea lui Dumnezeu şi cea a omului era aceeaşi distanţă ca şi între faptul de a-ţi da seama de un lucru şi faptul de a-ţi da seama de o problemă, între a sesiza şi a şti.
Cînd Adam şi-a făcut apariţia în Paradis, ca un copac nou, a început să existe ceea ce numim viaţă. Adam a fost prima fiinţă care, trăind, a simţit că trăieşte. Pentru Adam, viaţa există ca o problemă.
Ce este, aşadar, Adam, cu verdeaţa Paradisului în jur, înconjurat de animale; colo, departe, rîurile cu peştii lor neliniştiţi şi, mai departe, munţii cu pîntece pietrificate, iar apoi mările şi alte pămînturi şi Pămîntul şi lumile ?

[1] Friedrich Delitzsch (1850-1922), orientalist german, profesor la Leipzig, Breslau şi Berlin (din 1899), susţinător al influenţei exercitate de tradiţia veche-orientală asupra Vechiului Testament. *{N.t.)*

Adam în Paradis este viaţa pură şi simplă, este suportul şubred al infinitei probleme a vieţii. Gravitaţia universală, universala durere, materia anorganică, seriile organice, întreaga istorie a omului, neliniştile, exultările lui, Ninive şi Atena, Platon şi Kant, Cleopatra şi Don Juan, corporalul şi spiritualul, momentanul şi eternul şi ceea ce dăinuie..., totul gravitînd în jurul fructului roşu, copt instantaneu, al inimii lui Adam. Se înţelege oare tot ce însemnează sistola şi diastola acelei bagatele, toate lucrurile acelea inepuizabile, tot ceea ce exprimăm printr-un cuvînt cu prejme infinite, VIAŢA,

concretizat, condensat în fiecare dintre bătăile ei ? Inima lui Adam, centru al universului, ca o licoare dînd în clocot într-o cupă.
Asta e omul: problema vieții.
VI
Omul este problema vieții.
Toate lucrurile trăiesc. Cum adică — ni se va spune — vreți să restaurați viziunile mistice ale filozofiei Naturii ? Fechner voia ca planetele să fie nişte ființe vii dotate cu instincte şi cu o puternică sentimentalitate, asemenea unor enormi rinoceri astronomici care se învîrteau pe orbitele lor, puse în mişcare de formidabile pasiuni siderale. Fourier, şarlatanul de Fourier, le acorda corpurilor cereşti o viață specifică, numită de el *aromală,* iar atracția universală nu era, după el, decît expresia matematică a relațiilor amoroase permanent existente între aştri, care evoluează făcînd schimb de arome, ca nişte miri cosmici. Să fie oare ceva asemănător ceea ce vreau să spun eu cînd spun că toate lucrurile trăiesc ? Ne vom înfrupta iarăşi din misticism ?
Nimic mai puțin mistic decît ceea ce vreau să spun: toate lucrurile trăiesc.
Ştiința pare a reduce semnificația cuvîntului *viață* la o disciplină particulară: biologia. După ea, matematica, fizica, chimia nu se ocupă de viață şi ar exista ființe vii — animalele — şi ființe care nu trăiesc — pietrele.

Pe de altă parte, fiziologii, vrînd să definească viața prin intermediul unor atribute pur biologice, se pierd totdeauna şi încă n-au ajuns la o definiție care să se țină în picioare.
Față de toate acestea, opun un concept de viață mai general, dar mai metodic.
Viața unui lucru este ființa lui. Şi ce e ființa unui lucru ? Un exemplu ne-o va lămuri. Sistemul planetar nu este un sistem de lucruri, în cazul acesta de planete. Este un sistem de mişcări; prin urmare, de relații: ființa fiecărei planete este determinată, în cadrul acestui ansamblu de relații, aşa cum determinăm un punct într-o rețea de linii. Fără celelalte planete, aşadar, nu e posibilă planeta Pămînt, şi viceversa; fiecare element din sistem are nevoie de toate celelalte: el *este* relația mutuală dintre celelalte. Astfel, esența fiecărui lucru se decide în pure relații.
Nu altul e sensul mai adînc al evoluției în gîndirea umană de la Renaştere încoace: disoluția categoriei de substanță în categoria de relație. Şi cum relația nu este o *res,* ci o idee, filozofia modernă se numeşte idealism, iar cea medievală, care începe cu Aristotel, realism. Rasa ariană pură secretă idealism: astfel Platon, astfel cutare indian care scrie *înpurăna* sa: „Cînd omul pune talpa pe pămînt, calcă mereu pe o sută de cărări". Fiecare lucru este o răscruce: viața, ființa lui este ansamblul de relații, de influențe mutuale în care se găsesc toate celelalte. O piatră de la marginea drumului are nevoie ca să existe de restul Universului[1].
Ştiința se străduieşte să descopere *acea ființă* inepuizabilă care constituie vitalitatea fiecărui lucru. Dar metoda pe care o foloseşte îşi cumpără exactitatea cu prețul de-a nu-şi realiza niciodată pe de-a-ntregul întreprinderea. Ştiința nu oferă doar legi, adică afirmații despre ceea ce sînt lucrurile în general, despre ceea ce au ele în comun unele cu altele, despre acele relații dintre ele care sînt identice pentru toate sau aproape toate. Legea căderii corpurilor exprimă ceea ce este corpul, relația generală potrivit căreia se mişcă *orice* corp. Dar bine, *acest* corp concret ce este ? Ce e această piatră venerabilă din munții Gua-
[1] Acest concept leibnizian şi kantian despre ființa lucrurilor mă cam irită acum. (Notă din 1915.)

darrama ? Pentru ştiință, această piatră este un caz particular al unei legi generale. Ştiința transformă fiecare lucru într-un caz, adică în acela care este comun acestui lucru cu multe altele. Asta e ceea ce se numeşte abstracție: viața descoperită de ştiință este o viață abstractă, în timp ce, prin definiție, vitalul este concretul, incomparabilul, unicul. Viața este individualul.
Pentru ştiință, lucrurile sînt cazuri: astfel e rezolvat primul stadiu al problemei vieții. Acum este necesar ca lucrurile să fie ceva mai mult decît lucruri. Napoleon nu este doar un om, un caz particular al speciei umane: el este acest om unic, acest individ. Şi piatra din Guadarrama e diferită de altă piatră identică din punct de vedere chimic care ar zăcea în Alpi.
VII
Ştiința divide problema vieții în două mari provincii, care nu comunică între ele: natura şi spiritul. Aşa s-au format cele două familii de ştiințe: cele naturale şi cele morale, cercetînd formele vieții materiale şi pe cele ale vieții psihice.

în spirit se vede mai limpede decît în materie cum *ființa,* viața, nu e decît un ansamblu de relații. în spirit nu există lucruri, ci stări. O stare de spirit nu e decît relația dintre o stare anterioară şi alta posterioară. Nu există, bunăoară, o tristețe absolută, un lucru „tristețe". Dacă înainte simțeam o imensă bucurie, iar acum motivele de bucurie, deşi mari, sînt mai mici, mă voi simți trist. Tristețea şi bucuria înfloresc una din alta, sînt stări diverse ale unui aceluiaşi lucru fiziologic, care, la rîn-dul său, este o stare a materiei sau o modalitate a energiei.

Ştiințele morale sînt însă supuse şi metodei abstracției: ele descriu tristețea în general. Dar tristețea în general nu e tristă. Ceea ce e trist, ceea ce e oribil de trist e această tristețe pe care o simt eu în clipa asta. Tristețea ca viață, şi nu ca idee generală, e de asemenea ceva concret, unic, individual.

VIII

Fiecare lucru concret e constituit dintr-o sumă infinită de relații. Ştiințele procedează discursiv, caută una cîte una acele

relații şi, ca atare, vor avea nevoie de un timp infinit ca să le stabilească pe toate. Aceasta e tragedia originară a ştiinței: să lucreze în vederea unui rezultat pe care nu-1 va obține niciodată în chip deplin. Din tragedia ştiinței ia naştere arta. Cînd metodele ştiințifice ne părăsesc, încep metodele artistice. Şi dacă pe cea ştiințifică o numim metodă a abstracției şi a generalizării, pe cea a artei o vom numi metodă a individualizării şi a concretizării.

Să nu se spună deci că arta copiază natura. Unde se află oare acea natură exemplară în afara cărților de fizică ? Naturalul este ceea ce se produce conform legilor fizice, care sînt generalizări, iar problema artei este vitalul, concretul, unicul ca unic, concret şi vital.

Natura este tărîmul stabilului, al permanentului; viața, dimpotrivă, este absolut tranzitoriul. Aşa se face că lumea naturală, produs al ştiinței, este elaborată prin generalizări, în timp ce această nouă lume a vitalității pure, pentru a cărei construire a luat naştere arta, trebuie creată prin individualizare.

Natura, înțeleasă astfel ca *natură cunoscută* de către noi, nu ne prezintă nimic individual: individul este doar o problemă insolubilă pentru mijloacele naturaliste şi toate încercările întreprinse de către biologi pentru a o defini s-au dovedit zadarnice. Nu ştim cine e Napoleon, ca individ anume, atîta timp cît un biograf profund nu-i reconstituie individualitatea. Or, biografia este un gen poetic. Pietrele din Guadarrama nu-şi do-bîndesc specificitatea, numele şi ființa proprie în mineralogie, unde apar doar alcătuind cu alte pietre identice o clasă, ci în tablourile lui Velâzquez.

IX

Am văzut că un individ, fie el lucru sau persoană, este rezultatul restului total al lumii: el e totalitatea relațiilor. La naşterea unui fir de iarbă colaborează tot universul.

Se observă oare imensitatea misiunii pe care şi-o asumă arta ? Cum să pui în evidență totalitatea relațiilor care constituie viața cea mai simplă, viața acestui copac, cea a acestei pietre, a acestui om ?

în mod real, aşa ceva este imposibil; tocmai de aceea arta e înainte de toate artificiu: ea trebuie să creeze o lume virtuală. Infinitatea relațiilor este irealizabilă; arta caută şi produce o totalitate fictivă, o infinitate *ca şi cum.* Asta este ceea ce va fi experimentat de nenumărate ori cititorul în fața unui tablou ilustru sau a unui roman clasic; ni se pare că emoția primită ne deschide perspective infinite şi infinit de limpezi şi de precise asupra problemei vieții. *Don Quijote,* de pildă, lasă în noi, ca o tihnă divină, o revelație subită şi spontană ce ne îngăduie să vedem fără osteneală, dintr-o singură ochire, o ordonare foarte largă a tuturor lucrurilor: s-ar zice că, dintr-o dată, fără nici o ucenicie prealabilă, am fost ridicați la o intuiție superioară celei omeneşti. ~.

Prin urmare, ceea ce trebuie să-şi propună orice artist este ficțiunea totalității; dat fiind că nu putem avea toate lucrurile şi pe fiecare dintre ele, să realizăm măcar forma totalității. Materialitatea vieții fiecărui lucru e inabordabilă; să posedăm, cel puțin, *forma vieții.*

X

Ştiința rupe unitatea vieții în două lumi: natura şi spiritul. Atunci cînd arta caută forma totalității, ea trebuie să contopească din nou cele două fețe ale vitalului. Nu există nimic care să fie doar materie, materia însăşi e o idee; nu există nimic care să fie doar spirit, sentimentul cel mai delicat este o vibrație nervoasă.

Pentru a realiza această funcție arta trebuie să pornească de la una din acele lumi şi de la ea să se

îndrepte către cealaltă. Aceasta este originea diverselor arte. Dacă mergem de la natură la spirit, dacă, plecînd de la figuri spațiale, căutăm emoționalul, arta e plastică: pictură. Dacă de la emoțional, de la afectivul care curge în timp aspirăm la plastic, la formele naturale, arta e spirituală: poezie şi muzică. Pînă la urmă, fiecare artă este atît una, cît şi alta; dar efortul, organizarea ei sînt condiționate de către punctul de pornire.

XI

Cezanne, probabil, n-a pictat bine niciodată: îi lipseau înzestrările fizice ale pictorului. Cu toate acestea, nimeni dintre contemporani nu a văzut cu atîta profunzime sensul radical al picturii şi nici nu şi-a pus atît de limpede problemele ei substanțiale. Aici nu e nici un paradox: un om ciung de ambele brațe, pus în imposibilitate de a ține în mînă penelul, poate adăposti în pieptul său o emotivitate picturală de prim rang.

Cezanne obişnuia să aibă pe buze un cuvînt de o enormă însemnătate estetică: *a realiza.* După el, acest cuvînt cuprinde alfa şi omega funcției artistului. A realiza, adică a preschimba în lucru ceea ce prin sine însuşi nu este aşa ceva.

Arta suferă de mult timp de o gravă dezorientare din pricina utilizării confuze căreia îi sînt supuse aceste două vocabule inocente: realism şi idealism. îndeobşte, prin realism — de la *res* — se înțelege copia sau ficțiunea unui lucru; realitatea, aşadar, corespunde copiatului; iluzia, ceea ce este imaginat, operei de artă.

Ştim însă la ce să ne aşteptăm puşi în fața acelei presupuse realități a lucrurilor; ştim că un lucru nu este ceea ce vedem cu ochii: fiecare pereche de ochi vede un lucru distinct şi uneori chiar la acelaşi om cele două pupile se contrazic.

Am notat de asemenea că, pentru a produce un lucru, o *res,* ne sînt neapărat necesare toate celelalte. A realiza, prin urmare, nu va însemna a copia un lucru, ci a copia totalitatea lucrurilor şi, dat fiind că acea totalitate nu există decît ca idee în conştiința noastră, adevăratul realist va copia doar o idee: din acest punct de vedere n-ar fi nepotrivit să numim în chip mai exact realismul idealism.

Dar cuvîntul idealism suferă şi el false interpretări: de obicei, idealist este acela care, în fața uzanțelor practice ale vieții, se cornportă cu nu ştiu ce stupidă imprecizie şi cecitate, este cel care încearcă să introducă în climatul ambient proiecte adecvate altor clime, cel care umblă adormit prin lume. I se mai spune şi romantic şi visător. Eu unul i-aş zice imbecil.

Istoric vorbind, cuvîntul *idee* vine de la Platon. Şi Platon a numit idei conceptele matematice. Şi le-a numit astfel sim-

piu şi exclusiv pentru că sînt ca nişte instrumente mentale ce slujesc la construirea lucrurilor concrete. Fără numere, fără plus şi minus, care sînt idei, acele presupuse realități sensibile pe care le numim lucruri n-ar exista pentru noi. Aşa încît pentru o idee este esențială aplicarea ei la concret, aptitudinea ei de a fi realizată. Adevăratul idealist nu copiază, aşadar, nebulozitățile naive care-i trec prin creier, ci se cufundă cu fervoare în haosul presupuselor realități şi caută în ele un principiu de orientare pentru a le domina, pentru a pune cu toată puterea stăpînire pe *res,* pe lucruri, care îi sînt unica preocupare şi unica muză. Idealismul ar trebui să se numească la drept vorbind realism.

XII

Cezanne, pictor, nu spune nimic diferit de ceea ce eu, estetician, spun în cuvinte mai tehnice. Cezanne: arta e realizare. Eu: arta e individualizare. Lucrurile, acele *res,* sînt indivizi.

Realitatea este realitatea tabloului, nu cea a lucrului copiat. Modelul lui El Greco pentru portretul *Bărbat cu mîna la piept* a fost o biată ființă care n-a izbutit să se individualizeze, să se realizeze pe sine, şi a dispărut în acea formă generală pe care o denumim bărbat toledan din secolul al XVII-lea. El Greco a fost cel care, în tabloul său, 1-a individualizat, 1-a concretizat, 1-a realizat pentru eternitate. El Greco a aplicat pe pîn-ză ultima tuşă de penel, şi de atunci unul din lucrurile cele mai reale din lume, unul din lucrurile în cea mai mare măsură lucruri este *Bărbatul cu mîna la piept.*

Şi este aşa tocmai pentru că El Greco n-a copiat toate şi fiecare în parte din razele de lumină care-i ajungeau de la model pe propria-i retină!

Realitatea ingenuă este, pentru artă, pur material, pur element. Arta trebuie să dezarticuleze natura ca să articuleze forma estetică. Pictura nu este naturalism — fie impresionism, luminism etc. —;

naturalismul e tehnică, instrument al picturii. Mijlocul de expresie al acesteia nu se reduce la culori; naturalul, modelul, subiectul, lucrurile — într-un cuvînt — nu sînt

scopuri sau aspirații ale picturii, ci mijloace pur şi simplu, material, precum penelul şi uleiul.
XIII
Importanță are articularea materialului: una este articularea în ştiință şi alta în artă. în cadrul artei, una este în pictură şi alta în poezie.
Pictura interpretează problema vieţu, luînd ca punct de plecare elementele spațiale, figurile. Acea formă a vieții, acea infinită totalitate de relații necesare pentru a constitui viața simplă a unei pietre se numeşte, în pictură, spațiu. Pictorul creează cu ajutorul penelului său un lucru, organizînd un sistem de relații spațiale şi dîndu-i un loc în el; atunci lucrul acela începe să trăiască pentru noi.
Spațiul este mediul coexistenței: dacă în acelaşi timp există diferite lucruri, faptul se datoreşte spațiului. De aici împrejurarea că fiecare tuşă dintr-un tablou trebuie să fie logaritmul tuturor celorlalte; din acest motiv un tablou e cu atît mai desă-vîrşit cu cît fiecare centimetru pătrat de pînză face mai multe referințe la restul ei. Este însăşi condiția coexistenței, care nu se reduce la o simplă zăcere a unui lucru lîngă altul. Pămîntul coexistă cu Soarele, deoarece, fără Pămînt, Soarele şi-ar pierde rațiunea de a fi şi viceversa: a coexista însemnează pentru lucruri a convieţui, a trăi unul pe seama altuia, a se sprijini reciproc, a fi alături unul de celălalt, a se tolera, a se hrăni, a se fecunda şi potența.
E necesar deci ca tabloul să se găsească prezent şi activ în fiecare dintre porțiunile sale; arta este sinteză mulţumită acestei facultăți speciale şi stranii de a face ca fiecare lucru să le penetreze pe celelalte şi să dăinuiască în ele.
Construirea coexistenței, a spațiului necesită un instrument unitiv, un element susceptibil să se diversifice în nenumărate calități, fără a înceta să fie unul şi acelaşi. Această materie suverană a picturii e lumina.
Pictorul creează viață cu ajutorul luminii, ca Iehova la începutul facerii. Să nu uităm că la fiecare creație particulară,

potrivit cărții, Dumnezeu a văzut că este bună. Ni-1 imaginăm
pe Făcător retrăgîndu-se şi întorcîndu-şi ochii ca să obțină o viziune mai energică, mai obiectivă şi impersonală asupra operei sale: gest de pictor.
Pictura este categoria luminii.
XIV
Cele spuse anterior vor apărea mai rodnice dacă pictura o comparăm cu altă artă: cu romanul, de exemplu.
Romanul este un gen poetic, ale cărui epoci de germinare, progres şi expansiune corespund exact unor stadii analoage ale evoluției picturale. Pictura şi romanul sînt arte romantice, moderne, ale noastre. S-au copt ca roade ale Renaşterii, cu alte cuvinte ca expresii ale problemei individului, caracteristică Renaşterii.
în secolele al XV-lea şi al XVI-lea se descoperă interiorul omului, lumea subiectivă, psihologicul. în fața lumii lucrurilor fixe, ferm aşezate în spațiu, se iveşte lumea fugitivă a emoțiilor, esențialmente neliniştită, curgînd în timp. Acest regn vital al afectelor şi-a găsit, numaidecît, expresia estetică: romanul.
Substanța ultimă a romanului este emoția: romanele nu se află aici în alt scop decît ca să ne reveleze pasiunile oamenilor, nu în manifestările lor active şi plastice, nu în acțiunile lor — pentru asta e de ajuns poemul epic —, ci în originea lor spirituală, ca nişte conținuturi ce se nasc din spirit. Dacă romanul descrie actele personajelor şi chiar peisajul care le înconjoară, o face doar ca să explice şi să facă posibilă sugerarea directă a afectelor din interiorul sufletelor.
Viața spiritului nostru e însă succesivă, iar arta care o exprimă îşi țese materialele în aparența fluidă a timpului. Convieţuirea sufletelor se realizează succesiv: îşi varsă unele în altele conținutul cel mai intim, şi din acestea trece în altele noi; aşa se pun în legătură o serie de inimi cu altele. De aceea, principiul unitiv pe care-1 foloseşte această artă temporală este dialogul.
In roman, esențial este dialogul, aşa cum în pictură e lumina. Romanul este categoria dialogului.

Cititorul e rugat să parcurgă istoria romanului: în Grecia clasică există doar naraţii de călătorii, ceea ce se numeau *tera-tologii.* Dacă vrem să căutăm ceva cu adevărat elenic în care să se poată găsi în germene romanul, nu vom găsi decît dialogurile platonice şi, oarecum, comedia. în opoziţie cu epica, romanul se referă la actualitate; naraţia pentru grec trebuia să-şi proiecteze totdeauna temele asupra fondului matricial al vechilor vîrste mitice: naraţia este legendă. Un singur lucru au găsit că e vrednic de a fi descris ca actual: cenversaţia, schimbul de afecte de la om la om.
Romanul s-a născut nu demult în Spania: *Celestina* e ultima încercare, ultimul efort de orientare pentru a fixa genul: Cervantes, în *Don Quijote,* pe lîngă alte daruri colosale, oferă omenirii un nou gen literar. Or, *Don Quijote* este un ansamblu de dialoguri. Poate chiar asta a prilejuit discuţii între reto-ricienii şi gramaticienn din vremea sa; cunoscătorul în materie să confirme dacă se pot referi la ceva asemănător celor spuse de Avellaneda[1] la începutul precuvîntării sale: „Cum toată *Istoria lui Don Quijote de la Mancha* este aproape *comedie ...*"
Lumina este instrumentul de articulare în pictură, forţa ei vie. Acelaşi lucru e, în roman, dialogul.
XV
Cred că cele spuse anterior ne vor sluji să distingem clar între ceea ce este chemată să exprime fiecare artă şi mijloacele pe care le foloseşte pentru expresie; într-un cuvînt, între tema ideală şi tehnică. Vitalitatea în forma ei spaţială ni se arăta ca aspiraţie radicală a picturii; lumina, ca un instrument generic.
In orice artă este importantă această distincţie dintre tehnică şi finalitatea estetică, dar mult mai mult în pictură.. O observaţie cum nu se poate mai obişnuită ne va explica de ce anume.
[1] Alonso Fernândez de Avellaneda, autor neidentificat al celei de-a doua părţi apocrife a lui *Don Quijote,* apărută la Tarragona cu un an înaintea de cea a lui Cervantes, în 1614 *(N.t.).*

Dacă, luînd în ansamblul lor de o parte istoria picturii şi de alta pe cea a literaturii, comparăm numărul de opere recunoscute ca admirabile de către criticii fiecăreia din cele două arte, constatăm un fapt brut care, ca să nu rămînă de neînţeles, necesită o justificare. Şi anume: dezechilibrul excesiv dintre abundenţa reuşitelor picturale ale omului şi puţinătatea reuşitelor sale literare. Rezultă că omenirea a produs mult mai multe tablouri frumoase decît a compus opere poetice puternice.
Eu unul refuz să cred că aşa au stat lucrurile. Şi unii şi alţii, criticii picturii sau criticii literari, s-au înşelat şi, după mintea mea, greşeala le revine în cazul de faţă celor mai binevoitori. Critica picturală s-a depăşit pe sine în laude, sedusă de o confuzie între valoarea estetică şi reuşita tehnică.
în pictură, tehnica este extrem de complexă şi savantă: mecanismul de producere a unui tablou este, dacă-i comparăm cu instrumentul literar — limba —, mult mai puţin spontan, mai îndepărtat de mijloacele naturale pe care le foloseşte omul în uzanţele cotidiene ale existenţei. Altfel spus: între *Don Quijote* şi o conversaţie vulgară este mult mai mică distanţă în materie de complexitate tehnică decît între un desen de Rembrandt şi liniile pe care o mînă naivă le-ar putea trasa pe o hîrtie pentru a fixa impresia unei fizionomii sau a unui peisaj. Graţie acestui fapt, în pictură tehnica a ajuns să se substanţializeze, să pretindă a î se acorda onorurile cuvenite conţinutului artistic, fiind, cum şi este, simplu material. Cîte tablouri esenţialmente antiestetice nu trăiesc în elogiile istoriei artei prin pura virtute şi graţie a tehnicii lor răbdătoare, erudite, tenace ? Dacă am trece la o revizuire a gloriilor trecute ale picturii pe baza unor exigenţe peremptorii de artă substanţială pură, tot parterul ei — portretul — ar rămîne în afara admiraţiei noastre, fără alte excepţii decît acele portrete care n-ar fi realmente aşa ceva, ci adevărate compoziţii, tablouri complete. După toate probabilităţile, acelaşi lucru ar trebui să ni se întîmple cu peisajul şi cu tabloul istoric, care obişnuieşte să ascundă, sub fastul cromatic al costumelor, o tristă cerşetorie picturală.
S-ar putea înţelege oare din cele spuse că pictorul ar trebui să nu se mai intereseze de preocupările tehnice ? Evident, nu;

mai întîi va trebui să picteze în cea mai bună manieră din lume. Aş vrea doar să se înţeleagă că pictorul, după ce ajunge să picteze admirabil, trebuie să înceapă a deveni artist. în critica momentană este necesar să se acorde punctului de vedere tehnic suprema instanţă de judecată, pentru că acea critică, mai mult decît un scop estimativ, are un sens pedagogic; privind însă planurile enorme ocupate de istoria întreagă a unei arte, ce vrea oare să însemneze buna execuţie picturală a unor mîini sau

capriciozitatea unei linii ?
In cadrul sensului pe care-1 au aceste paragrafe, se vădeşte din capul locului că e mult mai important să determinăm *ce* trebuie să se picteze: *cum* trebuie să se picteze este o chestiune secundară, subordonată, empirică, pe care se vor grăbi să o conteste cu răspunsuri divergente sute de şcoli şi mii de pictori.
XVI
O consecinţă tragem totuşi: dat fiind că se pictează *cu* lumina şi *în* lumină, pictura nu are de ce să picteze lumina. Aceasta poate fi considerată drept o critică a oricărui luminism care înalţă mijlocul artistic la rangul de scop pictural.
Ajungem, după atît de multe ocoluri, la încheierea raţionamentului nostru, la formula aptă să exprime care anume este tema ideală a operei picturale. Ce trebuie să se picteze ?
Am văzut că nu trebuie să se picteze idei generale. Un tablou nu poate fi o trambulină care să ne lanseze brusc într-o filozofie. Oricît ar fi de bună, filozofia pe care ne-o poate oferi un tablou este obligatoriu proastă. Filozofia îşi are expresia proprie, tehnica proprie, condensată în terminologia ştiinţifică şi chiar şi aceasta îi este foarte insuficientă. Cel mai bun tablou este totdeauna un silogism prost.
Tabloul trebuie să fie în toată profunzimea sa pictură; ideile pe care ni le poate sugera trebuie să fie culori, forme, lumină; ceea ce este pictat trebuie să fie Viaţă.
Şi acum să ne reamintim tot ce-am spus ca să dau acestui biet concept de Viaţă fluiditate estetică. Viaţa este schimb de substanţe; prin urmare, con-vieţuire, coexistare, urzire într-o reţea

foarte subtilă de relaţii, intersusţinere, hrănire mutuală, coa-jutorare, potenţare reciprocă.
A picta ceva într-un tablou însemnează a-1 înzestra cu condiţii de viaţă eterne.
închipuiţi-vă în faţa unei opere la modă. Figurile ei ne incită fantezia la mişcare, ne emoţionează, trăiesc pentru noi. Trec o sută de ani şi acele figuri, în faţa pupilelor copiilor noştri, rămîn mute, încremenite, moarte. De ce oare au murit acum ? Din ce îşi trăgeau viaţa mai înainte ? Din noi, din sentimentalitatea noastră momentană, periferică, pasageră. Acele figuri romantice s-au alimentat din romantismul nostru: de îndată ce acesta a devenit inert, ele au murit de foame şi de sete. Arta la modă e fugitivă tocmai din acest motiv: ea trăieşte pe seama spectatorului, fiinţă efemeră, care se schimbă în scurtă vreme, condiţionat de epocă, de zi, de oră. Arta clasică nu contează pe spectator: de aceea ne vine mai greu să ne apropiem intim de ea.
Pictorul eminent a pus totdeauna în tabloul său nu doar lucrurile pe care a vrut sau a convenit să le copieze, ci o lume inepuizabilă de alimente pentru ca acele lucruri să poată dăinui în viaţa eternă, într-un schimb perpetuu de substanţe. Cucerirea a ceea ce s-a numit „atmosferă", „ambianţă" reprezintă un caz particular al acelei exigenţe incalculabile.
Egiptenii priveau moartea ca pe un fel de viaţă, ca pe o existenţă virtuală a fiinţelor de dincolo de vizibil. De aceea, ca să le înlesnească noua viaţă, transformau cadavrele în mumii şi închideau împreună cu ele în morminte tot soiul de alimente.
Asta trebuie să picteze pictorul: condiţiile perpetue de vitalitate. Asta au făcut toate penelurile eroice.
XVII
în om, viaţa se dublează: gesturile, membrele lui sînt totodată viaţă spaţială şi semne de viaţă afectivă. Pictura se integrează în corpul omenesc; prin el pătrunde în propriu-i domeniu, sub imperiul luminii, tot ceea ce nu este nemijlocit spaţiu: pasiunile, istoria, cultura.
Tema ideală a picturii este, în consecinţă, omul în natură. Nu acest om istoric, nu celălalt: omul, problema omului ca Io-

cuitor al planetei. A reduce această problemă la un tip naţional însemnează a-1 reduce la proporţiile unei anecdote.
Să fie, aşadar, o extravaganţă a spune că tema generică, radicală, prototipică a picturii e cea propusă de *Geneză* la începutul ei ? Adam în Paradis. Cine este Adam ? Oricine şi nimeni anume: viaţa.
Unde se află Paradisul ? Peisajul nordului sau al sudului ? Nu contează: este scenariul ubicvuu pentru imensa tragedie a trăirii, în care omul luptă şi se reconfortează ca să lupte din nou. Acel peisaj nu are nevoie de arbori sugestivi şi nici de „dolomiţi", ca Gioconda; poate fi, ca în *Răstignirea* lui El Greco,

cîte o palmă de întuneric de fiecare parte a capului îndurerat al lui Cristos. Acele tenebre foarte restrînse — cum zice un critic — s-ar putea considera întinse peste tot pămîntul. Sînt de ajuns pentru ca tîmplele răscumpărătoare să continue a trăi perpetuu moartea unui crucificat.
Pînă aici notele pe care mi le trimite doctorul Vulpius. Deprinderile lui de filozof german l-au instigat să investigheze chestiunea prea adînc în originile sale. O problemă, pare-se, atît de limitată precum cea a artei picturale 1-a determinat să dezvolte o viziune sistematică asupra universului. Nu e de mirare; compatriotul său Lange spune în *Istoria materialismului* că Germania este singura țară unde un farmacist, ca să piseze ceva în mojarul său, trebuie să reflecteze ce anume semnifică această operație în cadrul armoniei universale.

ARTA LUMII ACESTEIA ŞI A CELEILALTE

Sînt spaniol, adică un om fără imaginație. Nu vă fie cu supărare, nu mă faceți antipatriot. Toți au spus acelaşi lucru. Arta spaniolă, spune Alcântara, spune Cossîo[1], e realistă. Gîn-direa spaniolă, spune Menendez Pelayo, spune Unamuno, este realistă. Poezia spaniolă, epica neaoşă, spune Menendez Pidal, se conformează mai mult ca oricare alta realității istorice. Gînditorii politici spanioli, după Costa[2], au fost realişti. Ce-mi rămîne de făcut mie, discipol al acestor compatrioți eminenți, dacă nu să trag o linie şi să fac adunarea ? Sînt un bărbat spaniol care iubeşte lucrurile în puritatea lor naturală, căruia îi place să le recepteze aşa cum sînt ele, cu limpezime, decupate de amiază, fără a se confunda unele cu altele, fără ca eu să pun ceva peste ele: sînt un om care vrea înainte de toate să vadă şi să atingă lucrurile şi căruia nu-i face plăcere să şi le imagineze: sînt un om fără imaginație.
Şi, colac peste pupăză, deunăzi am intrat într-o catedrală gotică... Nu ştiam că înăuntrul unei catedrale gotice sălăşluieşte totdeauna un vîrtej; fapt e că nici n-am păşit bine înăuntru şi am şi fost smuls din propria-mi ponderalitate terestră — de pe pămîntul temeinic unde totul e trainic şi clar şi poți să pipăi lucrurile şi să vezi unde încep şi unde sfîrşesc. Brusc, din mii de locuri, din întunecoasele unghere înalte, din geamurile confuze ale ferestrelor, din capiteluri, din cheile de boltă îndepărtate, din muchiile interminabile s-au năpustit asupra mea

[1] Este vorba de Manuel Bartolome Cossîo (1858-1935), profesor şi istoric al artei spaniole *(N.t.)*.
[2] Joaquîn Costa (1844 -1935), jurist şi istoric spaniol, operă vastă în domeniul politicii agrare *(N.t.)*.

miriade de ființe fantastice, precum animale imaginare şi excesive, zgripțori, garguie, cîini monstruoşi, păsări triunghiulare; altele, figuri anorganice, care însă, în contorsiunile lor accentuate, în fizionomia lor zigzagantă, ar putea fi luate drept animale incipiente. Şi totul s-a prăbuşit asupra mea extrem de rapid, ca şi cum, aflînd că aveam să intru exact în clipa din acea după-amiază, fiecare jiganie ar fi stat să mă aştepte în colțul sau în unghiul său, cu privirea alertă, gîtul alungit, muşchii pregătiți pentru saltul în gol. Pot da un amănunt în plus, comun acelei vînzoleli, acelui *pandemonium* mobilizat, acelei irealități dobi-toceşti şi agresive; fiecare jivină, într-adevăr, se apropia de mine pe un traseu aerian imprevizibil, gîfîmd, urgent, ca să-mi dea parcă de ştire în fraze iuți, întretăiate, horcăite, despre nu ştiu ce eveniment teribil, incomensurabil, unic, decisiv care se petrecuse în urmă cu cîteva clipe acolo sus. Şi numaidecît, cu aceeaşi rapiditate, ca şi cum şi-ar fi îndeplinit misiunea, se făcea nevăzută, pesemne fiecare fiară neverosimilă, fiecare păsăroi imposibil, fiecare linie colțuroasă însuflețită se întorcea în bîr-logul, pe stinghia, în ungherul său. Totul se estompa ca şi cum şi-ar fi epuizat viața într-un act mimic.
Om fără imaginație, căruia nu-i place să intre-n cîrdăşie cu făpturi de condiție echivocă, instabilă şi vertiginoasă, am făcut o mişcare instinctivă, mi-am retras pasul schițat, am închis poarta în urma mea şi m-am regăsit şezînd afară, privind pă-mîntul, blîndul pămînt liniştit şi auriu în bătaia soarelui, care opune rezistență sub tălpile picioarelor, care nu merge încolo şi încoace, care se află aici şi nu gesticulează şi nu spune nimic. Şi atunci mi-am amintit că, supunîndu-mă nu mai mult de-o clipă nebuniei acelei neliniştite populații interioare din templu, în totalitatea ei, privisem în sus, într-acolo, spre punctul cel mai înalt, dornic să cunosc întîmplarea supremă ce mi se anunța, şi văzusem nervurile pilaştrilor lansîndu-se către sublimitate cu o decizie de sinucigaşi, umndu-se pe drum cu altele, străbătîndu-le, înlănțuindu-le şi continuînd dincolo, fără odihnă, fără menajamente, sus, sus, fără a mai apuca nicicînd să se precizeze; sus, sus, pînă ce se pierdeau într-o confuzie

ultimă asemănătoare parcă unui neant în care s-ar afla dospind totul. Pe seama acestui fapt îmi pun pierderea seninătății.
O atare aventură i se întîmplă totdeauna unui om fără imaginație, pentru care nu există decît finitul,

atunci cînd săvîr-şeşte greşeala de-a păşi într-o catedrală gotică, adică într-o cursă pregătită de fantezie pentru a vîna infinitul, teribila fiară impetuoasă a infinitului.
Şi totuşi, asemenea comoţn sînt oportune; prin ele ne învăţăm limitarea, adică destinul. O dată cu limitarea pe care ne-a înscris-o în nervi o moştenire seculară, învăţăm existenţa altor universuri spirituale care ne limitează şi-n interiorul cărora nu putem pătrunde, dar care, opunîndu-se presiunii noastre, ne revelează că se află acolo, că încep acolo unde noi sfîrşim. Astfel, după multe poticniri de nebănuite lumi limitrofe, ne învăţăm locul pe planetă şi stabilim hotarele mediului nostru spiritual care năzuia, în prima noastră tinereţe, să umple universul.
Da, acolo unde sfîrşeşte spaniolul cu sensibilitatea sa ardentă pentru aşa-numitele lucruri reale, pentru ceea ce e circumscris, pentru concret şi material, acolo unde sfîrşeşte omul fără imaginaţie începe un om cu ambiţii fugitive, pentru care forma statică nici nu există, omul care caută expresivul, dinamicul, năzuinţa, transcendentul, infinitul. Este omul gotic ce trăieşte dintr-o atmosferă imaginară.
Iată cele două poluri ale omului european, cele două forme extreme ale pateticii continentale: *pdthos-ul* materialist sau al sudului, *pdthos-ul* transcendental sau al nordului.
Ei bine, salvarea stă în eliberarea de orice *pdthos,* în depăşirea tuturor formulelor instabile şi excentrice. Acum cîtva timp am vorbit despre *pdthos-ul* sudului, am înfierat emfaza gestului spaniol. Am fost rău înţeles dacă am fost considerat drept proslăvitor al accentului contrar, al *pdthos-ulu'i* gotic.
Acum un an, pe vremea asta, mă aflam la Siguenza; un pămînt intens roşu, pe care a umblat călare Rodngo, numit Stă-pînul Meu, cînd venea de la Atienza, o stîncă foarte dură. Se află acolo o veche catedrală de plan romanic cu două turnuri sumbre, crenelate, două castele războinice, durate pentru a-şi exercita dominaţia pe pămînt, apăsătoare, cu cele patru ziduri

netede ale lor, fără năzuinţe irealizabile. Acel teren posedă un relief atît de bogat în denivelări, încît, în lumina tremurătoare a zorilor, căpăta o ondulaţie de mare puternică, iar catedrala, măslinie toată şi trandafirie, mi se părea o navă care, pe marea aceea neaoşă, venea să-mi aducă tradiţia religioasă a rasei mele, condensată în chivotul tabernacolului său.
Catedrala din Siguenza este contemporană, aproximativ, cu venerabilul *Cântar de Mio Cid:* în timp ce sora de piatră se înălţa bloc cu bloc, poemul frate îşi organiza mădularele fruste, vers cu vers, compus în ritmuri robuste mulate după umblet. Ambii sînt odrasle ale aceleiaşi spiritualităţi atente la ceea ce se vede şi se pipăie. Ambele, religie şi poezie, sînt aici, plenare, terestre, afirmînd lumea aceasta. Cealaltă lume îşi face simţită în ele prezenţa în chip umil şi simplu, ca o rază firavă de soare ce coboară ca să lumineze lucrurile din lumea aceasta şi le mîn-gîie şi le înfrumuseţează şi pune-n ele irizări şi-un pic de splendoare. Şi unul, şi altul, templul şi poemul, se mulţumesc să circumscrie un crîmpei de viaţă. Religia şi poezia nu pretind să înlocuiască, ele, viaţa aceea, ci o slujesc şi o diaconisesc. Nu-i oare un demers înţelept ? Religia şi poezia sînt pentru viaţă.
In catedralele gotice, dimpotrivă, religia a devenit existenţă de sine stătătoare, ea neagă viaţa şi lumea aceasta, polemizează cu ele şi refuză să dea ascultare pînă şi celor mai neînsemnate ordine ale lor. Deasupra vieţii şi împotriva vieţii, religia gotică alcătuieşte o lume pe care şi-o imaginează ea însăşi în chip orgolios.
Există în gotic un exces de preocupări ascendente: corpul edificiului se sfîşie ca să urce, se destramă, se lasă străpuns şi-n coastele sale stau deschise ogivele ca nişte butoniere de răni. Cînd arta e supremă, ea izbuteşte — şi ce nu izbuteşte oare arta ? — să dăruiască masei de piatră iluzia de levitaţie pe care o percep staticii: există realmente biserici înzestrate cu atare impuls pneumatic ascendent, încît le socotim capabile să se înalţe la cer, chiar şi trăgînd după ele pînă şi toată greutatea unui consiliu bisericesc inerţial.
în ele există însă mereu, pentru un om fără imaginaţie, ceva petulant zburdalnic, un refuz de a lua în seamă condiţiile

incasabile ale cosmosului, o fugă ireductibilă de legile care-1 leagă pe om de pămînt...
Prefer cinstita ponderalitate romanică, spune omul din sud. Misticismul acela, înlocuirea acestei lumi cu alta îmi dă de bănuit. Alături de un adînc respect şi de o fervoare faţă de ideea religioasă, am în mine o suspiciune şi o antipatie radicală faţă de misticism, faţă de temperamentul cultivator de

confuzie, care mă împiedică să-i găsesc justificarea oriunde s-ar înfăţişa. Mi se pare mereu că surprind în el intervenţia unei ţicneli sau a mistificării.
Cu toate acestea, arhitectura e un document atît de amplu al spiritului exprimat în ea, încît oferă posibilitatea de a ne orienta în ceea ce realmente poate fi sfios, profund omenesc şi semnificativ în misticismul gotic. Arhitectura este o artă etnică şi nu se pretează la capricii. Capacitatea ei expresivă e departe de a fi completă; ea exprimă, aşadar, numai stări de spirit ample şi simple, care nu sînt cele ale unui caracter individual, ci ale unui popor sau ale unei epoci. în plus, ca operă materială, ea depăşeşte toate forţele individuale: timpul şi costul pe care le presupune fac din ea obligatoriu o manufactură colectivă, o muncă obştească, socială.
O carte recentă a lui Worringer, intitulată *Probleme formale ale artei gotice*[1], pune într-o manieră radicală problema estetică a acestei arte şi starea de spirit care o creează. Găsesc cu satisfacţie nu puţine puncte de vedere comune între cartea doctorului Worringer şi ceea ce am scris eu însumi cu cîtva timp în urmă în foaia de faţă sub titlul *Adam în paradis*[2]. Din cîte am auzit, ceea ce am scris atunci n-a fost clar, şi faptul acesta mă îndurerează, pentru că era vorba de-o încercare de estetică spaniolă şi oarecum o justificare teoretică a specificităţii noastre artistice. Ei bine, mergînd pe urmele doctorului Worringer, voi reexamina, sub altă formă şi cu conceptele prezentate de el, acea problemă a naturalismului şi a idealismului, a sufletului mediteranean şi a sufletului gotic. Este un

[1] [Vezi *La esenda del estilo gotico,* Revista de Occidente, Madrid, 1925.]
[2] [Inclus în paginile precedente ale volumului de faţă.]

subiect în care se cuvine să vedem limpede dacă va fi să iniţiem cîndva istoria ştiinţifică, adică filozofică a Spaniei.
El Impar dai, 24 iulie 1911

II *Voinţa şi putinţa artistică*

Istoria artei a fost pînă acum, potrivit lui Worringer, în cartea sa *Problemele formale ale artei gotice,* istoria abilităţii sau a *putinţei* artistice. Se pleca de la supoziţia gratuită după care arta trebuie să aspire, constă în aspiraţia de a reproduce ceva ce se numeşte naturalul şi, consecutiv, mai marea sau mai mica desăvîrşire estetică, evoluţia progresivă a artei se măsura după mai marea sau mai mica aproximare de acel natural, după mai marea sau mai mica abilitate productivă. Dar se poate oare crede cu seriozitate că omenirea a avut nevoie de mii şi mii de ani ca să înveţe a desena bine, cu alte cuvinte conform naturalului ? Pe de altă parte, epoci întregi ale artei rămîn, dintr-un asemenea punct de vedere, discreditate şi de neînţeles. Nu ne mişcăm oare înlăuntrul unei prejudecăţi tenace ? — se impune să ne întrebăm. Oare arta aceea preocupată pur şi simplu să concureze viaţa din natură în exclusivitate nu este o formă parţială de artă, cea curentă în epoca noastră şi în cele pe care, datorită asemănării cu a noastră, le numim clasice ?
în realitate, acea pretinsă substanţialitate naturalistă a artei e o supoziţie gratuită. Şi e o supoziţie nu doar gratuită, ci vanitoasă şi limitată a crede că stilurile neasemănătoare cu al nostru sînt rezultatul unei *neputinţe* de a desena, picta sau sculpta mai bine. Mai important e să gîndim contrariul, să gîndim că diversele epoci au o *vrere* distinctă, o voinţă estetică distinctă şi că au putut ceea ce au vrut, dar au vrut altceva decît noi. Astfel, istoria artei, care pînă acum a fost istoria *putinţei* artistice, a tehnicii, s-ar transforma în istoria *voinţei* artistice, a Idealului. „Voinţa, nediscutată pînă acum, considerată ca invariabilă şi perenă, trebuie să constituie adevărata problemă de

cercetat, măruntele divergenţe dintre voinţă şi putinţă, care în producţia artistică a vremurilor trecute există, aşadar, realmente, sînt valori minime şi vrednice de dispreţ, mai cu seamă dacă luăm în seamă enorma distanţă dintre intenţiile noastre artistice şi cele din trecut."
Arta nu este un joc şi nici o activitate somptuară: e mai degrabă, după cum spune Schmarzow[1], o explicaţie ce are loc între om şi lume, o operaţie spirituală la fel de necesară ca şi reacţia religioasă sau reacţia ştiinţifică. In faţa unei seni de fapte artistice ce ţin de o epocă sau de un popor trebuie să te întrebi: ce exigenţă supremă a spiritului şi-au satisfăcut acea epocă, acel popor în respectivele produse ? In felul acesta am transforma istoria artei într-o „istorie a sentimentului, echivalentă ca atare cu istoria religiei. Prin sentiment cosmic înţelegem starea psihică în care omenirea se găseşte de fiecare dată în faţa cosmosului, în faţa fenomenelor lumii exterioare. Acea stare se revelează în

calitatea necesităţilor psihice, în caracterul voinţei artistice a cărei amprentă sau sediment este opera de artă sau, mai bine zis, stilul acesteia, particularitatea sa fiind tocmai particularitatea acelor necesităţi psihice creatoare. Astfel, în evoluţia stilului s-ar manifesta diversele gradaţii ale sentimentului cosmic în chip la fel de spontan ca şi în teogoniile popoarelor."
Estetica germană este doar justificarea artei clasice şi renascentiste, negarea altei maniere de a te mişca şi cutremura în faţa universului.
Propria sa artă narativă rămîne în afara schemelor sale greco-italice, pînă acolo încît, în opinia lui Worringer, cuvîn-tul „frumuseţe" este atît de îmbibat de valorile clasice, încît nu ne vom auzi spunînd decît că arta gotică n-are nimic de-a face

[1] August Schmarzow, estetician german cu contribuţii notabile în domeniul esteticii formei, a publicat, printre altele, *Beitrâge zur Aesthetik der bildenden Kunst,* 3 voi., Leipzig, 1896 -1899; *Das Wesen der architek-tonischen Schopfung,* Leipzig, 1898; *Erlauterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon,* Lopzig, 1903; *Kompositionsgesetze in der Kunst des* ***Mittelalters,*** Leipzig, 1911; *Grundbegnffe der Kunstwissenschaft am Uber-gang von Altertum zum Mktelalter,* Leipzig-Berlin, 1922 etc. *(N.t.)*

cu frumuseţea. Spiritualitatea gotică, solicitată de necesităţi cu totul diferite faţă de cele pe care le-au simţit popoarele mediteraneene, are şi o voinţă artistică distinctă, vrea alte forme. Prin urmare, pentru a făuri acea voinţă formală gotica ce se manifestă şi-n simplul tiv al unui costum la fel de puternic şi ine-chivoc ca şi în marile catedrale din secolul al XlV-lea, este nevoie să se amplifice matca sistemului estetic.

III

Simpatie şi abstracţie

Şi fatalitatea e, cititorule, că deocamdată nu există decît o estetică: cea germană.
Or, estetica germană contemporană gravitează aproape integral într-un concept ce se exprimă într-un termen fără echivalenţă spaniolă directă: *Einfiihlung.* Las la o parte opiniile mele particulare privitoare la îndoielnica precizie a acestui concept, după cum îmi inhib orice critică în faţa psihologismul estetic al lui Worringer. Mă limitez să expun.
Vom traduce provizoriu această îndrăcită vocabulă germană printr-una, chiar dacă nici ea spaniolă, cel puţin hispanizată: *simpatie.* Theodor Lipps, profesor la Miinchen, una din figurile cele mai glorioase, mai nobile, mai sugestive şi mai sincere ale Germaniei actuale, a adus la maturitate acest concept de simpatie şi a făcut din el centrul esteticii sale.
Un obiect care ni se înfăţişează nu este, pentru moment, altceva decît o solicitare multiplă a activităţii noastră: ne invită să-i parcurgem cu ochii silueta, să-i sesizăm tonurile, unele mai puternice, altele mai blînde, să-i pipăim suprafaţa. Cîtă vreme nu am realizat aceste operaţii sau altele analoage, nu putem spune că am perceput obiectul; acesta este deci rezultat al unor incitaţii pe care le primim şi al unei activităţi pe care o punem în lucrare din partea noastră: mişcări musculare ale ochilor, ale mîinilor etc. Ei bine, dacă obiectul e, de pildă, îngust şi vertical, muşchii noştri oculari depun un efort de elevaţie: acest efort este asociat în conştiinţa noastră cu alte mişcări incipiente ale corpu-

lui nostru, care tind să ne ridice deasupra solului, şi cu senzaţiile musculare de greutate, de rezistenţă, de gravitaţie. în noi se formează, aşadar, în jurul imaginii brute a obiectului îngust şi vertical, oarecum un organism de activităţi, de relaţii vitale: simţim cum forţele noastre, care aspiră în sus, şi-ar învinge parcă ponderalitatea, prin urmare, cum efortul nostru parcă ar triumfa. Şi cum toate acestea le simţim în timp ce percepem acel obiect exterior şi, tocmai pentru a-1 percepe, contopim ceea ce se petrece în noi cu existenţa lui şi proiectăm către exterior totul laolaltă, interpenetrat, într-o unică realitate.
Rezultatul este că nu noi, ci obiectul îngust şi vertical ni se pare înzestrat cu energie, ni se pare că el se străduieşte să se ridice deasupra pă-mîntului, ni se pare că el triumfă asupra forţelor contradictorii. Şi ceea ce pesemne era o grămadă inertă de pietre, puse unele peste altele, se înalţă în faţa noastră parcă înzestrat cu o vitalitate proprie, cu o energie organică ce, triumfătoare fiind, ni se pare plăcută. Aceasta

e plăcerea estetică elementară pe care o găsim în contemplarea coloanelor, a obeliscurilor. In realitate, noi înşine sîntem cei care ne bucurăm de activitatea noastră, de faptul că ne simţim posesori ai unor puteri vitale triumfătoare, dar atribuim asta obiectului, ne revărsăm asupra lui emotivitatea lăuntrică, trăim în el, simpatizăm.
Aceasta este simpatia: „Doar cînd există această simpatie — spune Lipps — sînt frumoase formele şi frumuseţea lor nu e altceva decît a te simţi ideal că trăieşti o viaţă liberă." „Plăcerea estetică este prin urmare plăcere de sine obiectivată."
Potrivit acestei teorii, arta ar fi plăsmuirea unor asemenea forme apte să suscite în noi acea vitalitate organică potenţată, acea expansiune virtuală de energii, acea eliberare nelimitată şi imaginară. Consecinţa e vădită: arta, astfel înţeleasă, va înclina întotdeauna să ne prezinte formele organice vii în toată bogăţia şi libertatea lor, arta va căuta constant să capteze viaţa animală reală, care poate favoriza în cea mai mare măsură acea viaţă virtuală; arta, pe scurt, va fi în esenţă naturalistă.
Faţă cu această teorie se prezintă mase enorme de fapte artistice. Popoarele sălbatice, epocile de artă primitivă, unele rase orientale practică o artă care neagă viaţa organică, fuge de

ea, o respinge. Desenele şi ornamentele sălbaticului, stilul geometric al popoarelor arice la începutul istoriei lor, decoraţia arabă şi persană, chinezească şi, în parte, cea japoneză sînt tot atîtea contraziceri ale presupusei tendinţe simpatetice atribuite oricărei arte. Iconoclaştii tabără asupra esteticii simpatiei şi, atunci cînd sfărîmă imaginile de fiinţe vii mînaţi de un instinct nediferenţiat, estetic şi religios totodată, o fac imposibilă.
Worringer propune ca, pe lîngă voinţa artistică ce vrea formele vii, să se deschidă alt registru în estetică pentru voinţa artistică care vrea ceea ce este neviu, neorganic şi neinserat în mişcarea universală. într-un cuvînt, în opoziţie cu simpatia, propune abstracţia ca motor estetic.
Intr-un desen geometric, plăcerea estetică nu provine din faptul că aş transfera în el eforturile imprecise, nenumărate, mişcările schimbătoare ale vieţii mele interioare care curge în mod constant fără ordine, fără cadenţă, fără regulă, care este un haos total, ireductibil la o matcă, unde nu ne oprim, unde totul vine şi se duce şi bate în retragere, fără nimica în repaos, fix, inechivoc. In desenul geometric, aşadar, nu mă bucur de mine însumi, ci, dimpotrivă, mă salvez de naufragiul interior, uitînd de mine în acea realitate regulată, limpede, precisă, sustrasă schimbării şi confuziei. Mă salvez în ea de viaţă, de viaţa mea.
Voinţa simpatetică şi voinţa abstractivă constituie caracterul distinctiv a două posturi diferite pe care le adoptă omul în faţa lumii, a două epoci, oarecum, a două rase. Să vedem cum ne arată Worringer imprimat în stilurile artistice caracterul diferenţial al omului primitiv, al omului mediteranean, al omului gotic.

Ellmpardal, 31 iulie 1911

Omul primitiv

IV

Agorafobia, groaza pe care o încearcă neurastenicul atunci cînd e silit să traverseze o piaţă goală, ne poate servi ca metaforă pentru a înţelege postura iniţială a omului în faţa lumii. Acea fobie ne face să ne gîndim la un soi de resurgenţă atavică,
la un soi de vestigiu încă viu al formelor animale primitive, care, după o îndelungată evoluţie, s-au maturizat sub forma umană. Ne duce cu gîndul la acele fiinţe dotate cu o viaţă elementară care dispuneau numai de simţul tactil pentru a se ghida în existenţa. Celelalte simţuri au apărut treptat mai tîrziu în chip de complicaţii şi artificii pe temeiul acelui simţ fundamental. Au fost necesare lungi ere de ucenicie pentru ca orientarea vizuală să dobîndească siguranţa pe care pipăitul i-o oferea iniţial animalului. De îndată ce omul, spune Worringer în prima sa carte, *Abstracţie şi simpatie*[1]*,* a devenit biped, a fost nevoit să se încreadă în ochii săi şi trebuie să fi suferit o epocă de ezitare şi nesiguranţă. Spaţiul vizual e mai abstract, mai ideal, mai puţin calificat decît spaţiul tactil. Astfel, neurastenicul nu îndrăzneşte să se avînte în linie dreapta prin mijlocul pieţei, ci se prelinge pe lîngă ziduri şi, pipăindu-le, îşi afirmă orientarea.
Este curios, urmează el, că în arhitectura egipteană persistă această groază de spaţiu. „Prin intermediul nenumăratelor coloane, fără necesitate pentru funcţia constructivă, evitau impresia de spaţiu vid,

oferind privirii puncte de sprijin."
Omul primitiv este, aşa zicînd, omul tactil: nu posedă încă organul intelectual mulţumită căruia îngrozitoarea confuzie a fenomenelor este redusă la legi şi relaţii fixe. Lumea este pentru el confuzia absolută, capriciul general, înfiorătoarea prezenţă a tot ce nu se ştie ce este. Emoţia radicală a omului primitiv este spaima, frica de realitate. Umblă agăţîndu-se de pereţii universului, condus adică de instinctele sale. „Deconcertat, terorizat de viaţă, el caută inanimatul, în care este eliminată neliniştea devenirii şi unde găseşte stabilitate permanentă. Creaţia artistică însemnează pentru el evitarea vieţii şi a capriciilor ei, stabilirea în mod intuitiv, după nestatornicia lucrurilor prezente, a unui dincolo mai ferm în care schimbarea şi capriciozitatea sînt depăşite." De aici stilul geometric. întreaga lui strădanie constă în a smulge obiectele din conexiunea naturală în care trăiesc, din infinita variabilitate haotică. Privînd viul de formele sale orga-

[1] Cartea a fost publicată şi în româneşte sub titlul *Abstracţie şi wtropatie,* trad. de Bucur Stănescu, Univers, Bucureşti, 1969. *(N.t.)*

L

nice, îl ridică la o regularitate anorganică superioară, îl izolează de dezordine şi condiţionalitate, îl face absolut, necesar.
Prima consecinţă tehnică la care duce această voinţă artistică este negarea masei, a culorii, a clarobscurului şi inventarea a ceva ce nu există în realitate, care, prin rigiditatea şi precizia sa, să respingă vitalul: linia.
Arta primitivă eludează ferocitatea haosului ambient, tra-ducînd formele organice în forme geometrice, adică ucigîndu-le pe cele dintîi. Opera artistică, „în loc de a fi copia a ceva real, condiţionat, este simbolul iraţionalului şi necesarului".
Din această primă consecinţă derivă şi altele. Astfel, arta primitivă se mărgineşte la reproducerea superficială, suprimă cea de-a treia dimensiune a spaţiului, deoarece forma cubică este cea care împrumută vitalitate obiectelor. Cînd Rodin, reprezentant tipic al naturalismului clasic, vrea să-şi formuleze crezul artistic într-o manieră concisă şi decisivă, el exclamă: *„Raţiunea cubică* este suverana lucrurilor". Pe lîngă reprezentarea superficială, ornamentaţia primitivă e caracterizată de figura singulară; fiecare lucru, izolat în sine însuşi, eliberat de conexiunea difuză cu celelalte. în sfîrşit, spaţiul dintre ele nu este reprodus niciodată. Să ne amintim că arta contemporană nu urmăreşte nimic cu mai multă fervoare decît să reproducă spaţiul neutru existent între lucruri, pînă acolo încît obiectele înseşi sînt considerate ca motive secundare şi pretexte pentru un ambient.

V

Omul clasic

Intelectul, asemenea unui inginer abil care, cu ajutorul digurilor, îi smulge mării pămînt şi o îndepărtează, reduce dezordinea la ordine, haosul la cosmos. Ceea ce numim Natură este acea porţiune de haos supusă stabilităţii şi regularităţii, ceea ce este urbanizat de către ştiinţă. în cadrul ei strălucesc armonia şi convenienţa; totul funcţionează într-o bună cadenţă, potrivit normelor prestabilite pe care le descoperă intelectul.
După Worringer, în omul clasic intelectul şi instinctul ajung la un echilibru: nici acesta nu-1 depăşeşte în exigenţe pe cel dintîi, nici cel dintîi nu reacţionează faţă de acesta cu negaţii. Lucrurile exterioare apar la fel de satisfăcător organizate ca şi gîndurile noastre, iar între ambele autorităţi, cea a ideilor şi cea a lucrurilor, există o perfectă corespondenţă. S-ar zice că Natura este un om mai mare şi omul o lume mică.
Atitudinea omului clasic în faţa universului trebuie să fie, în consecinţă, una de încredere. Grecul raţionalizează lumea, o face antropomorfă, asemănătoare lui însuşi. Aşa încît e o plăcere să se adîncească în contemplarea lucrurilor vii care, în aparenta lor mutabilitate, nu fac decît să repete,

amplificîndu-le, potențîndu-le, înseşi regulile după care funcționează în noi sentimentele, afectele, ideile. Ce divină, ce omenească satisfacție să te vezi repetat în formele infinite ale vitalității universale!
Autorul nostru îl caracterizează, aşadar, pe omul clasic prin raționalism, prin lipsă de sensibilitate şi de interes pentru acel „dincolo" care limitează porțiunea de lume demarcată de rațiunea noastră. Să lăsăm deoparte orice discuție despre împrejurarea dacă această caracteristică este sau nu judicioasă şi să continuăm.
Acest om, pentru care există doar această lume, lumea realului, care e lumea raționalului, va simți, oriîncotro şi-ar îndrepta privirea, voluptatea armoniei ce guvernează formele corporale, adică frumusețea, buna proporție. In antologia călugărului Planudius, unde s-a depozitat tot măruntul erotism elenic, se spune despre talia unei femei că era „armonioasă şi divină". Pentru grecul care a scris acea epigramă dulceagă, divinul, frumosul şi desăvîrşitul constituie ceea ce respectă anumite bune proporții. Or, ceea ce în matematicile noastre se numeşte proporție, în cele antice se numeşte rațiune. Această rațiune sau regularitate a viului, acel ritm plăcut al organicului, acea rațiune care există atît în plantă, cît şi în om constituie deviza artei clasice, a artei simpatetice proprii unui temperament încrezător, prieten şi afirmator al vieții. Grecul caută în plastică plăcerea cauzată „de misterioasa putere a formei organice, în care te poți bucura de propriul organism potențat", în acelaşi scop, Renaşterea studiază laborios formele reale, nu pentru a realiza copii, ci pentru a învăța din ele tezaurele de armonie

pe care optimismul ei triumfător o face să presupună că sînt răspîndite de către vitalitatea cosmică.
Se cade, cu toate acestea, să subliniem că omul clasic nu e naturalist aşa cum este spaniolul. Nu-1 interesează lucrurile aşa cum se prezintă ele, în brutalitatea lor concretă, în aspra lor individualitate, ci ceea ce, prin normalitate, veselie şi bună pregătire se poate găsi în fiecare obiect, în fiecare ființă.

VI

Omul oriental

Worringer, lăsîndu-se convins de Schopenhauer, admite o a treia atitudine a omului în fața lumii. Groaza primitivă în fața lumu a fost de mult depăşită; grecii şi-au şi întins asupra fenomenelor naturale rețelele ştiințifice; cunoaşterea ştiințifică a pus oarecare ordine în confuzia originară. Omul oriental însă nu e atît de uşor de mulțumit ca grecul sau italianul: acceptă lucrarea urbanizatoare a intelectului, recunoaşte că există simili-ritmuri şi simili-legi după care se produc transformările naturale; dar instinctul lui este mai profund, el depăşeşte şi transcende rațiunea, iar prin vălul bine urzit al logicii şi al fizicii palpează o ultrarealitate în raport cu care lucrurile prezente nu sînt oarecum decît vise şi aparențe vagi. După el, ceea ce omul clasic numea Natură este doar vălul Mayei, aruncat peste o realitate transmundană incognoscibilă.
Şi asta-1 duce la un sentiment de dispreț şi lipsă de interes față de vitalitatea aparentă, analog cu acela pe care-1 experimentează creştinismul. Arta orientală este, ca şi cea primitivă, abstractă, geometrică, ireală, transcendentă; dar neavîndu-şi obîr-şia, ca aceea, în teamă, ci într-o extremă subtilitate mentală. Worringer îşi pregăteşte în felul acesta apărarea misticismului gotic. Pentru că asta însemnează misticism: a presupune că ne putem apropia de adevăr prin mijloace mai desăvîrşite decît cunoaşterea. Dar, dincolo de această insuportabilă metafizică schopen-hauenană, lipsită de claritate şi de interes, în ideile lui Worringer există nu puține dificultăți. Pe una din ele va trebui neapă-

rat să o menționăm, deoarece ne priveşte foarte îndeaproape pe noi, spaniolii.
Teoria autorului nostru pretinde că arta ar fi început istoriceşte cu stilul abstract şi geometric. Iată însă că picturile descoperite în Dordogne, La Madeleine, Thiingen şi, mai de curînd, la Kom-el-Ahmar (Egipt) şi în peştera de la Altamira (Santan-der) vin, pentru teoria aceasta, cum nu se poate mai bine. Artiştii spanioli care, acum treisprezece mii de ani, au acoperit pereții unei caverne cu figuri de bizoni — propriu-zis *urus* sau tauri din Europa — aspiră să inaugureze istoria artei. Şi fapt e că opera lor exudează peste milenii un realism agresiv şi biruitor. Zimbrii magnifici, cu cerbice masivă şi coamă frontală, superbii patrupezi a căror vedere 1-a uimit pe Cezar cînd a intrat în Acvitania şi din care au supraviețuit azi doar cîte-va sute, închişi în două rezervații ale țarului rus, trăiesc veşnic imortalizați de mîini sigure, călăuzite de inimi îndrăgostite excesiv de real, în fresca preistorică de la Altamira. Goya,

în desenele lui tauromahice, este un sărman discipol al acelor pictori iberici. Asta nu e artă! — izbucneşte Worringer —, aşa ceva e instinct al imitaţiei. Pictorii de la Altamira nu fac altceva decît ceea ce continuă să facă şi azi negrii din Africa.
Worringer, însufleţit de intenţii atît de bune pentru a corecta îngustimea de spirit a profesorilor germani care vor să reducă arta la modulul greco-latin, suferă aici de acelaşi păcat. Acele rămăşiţe ale unei arte mediteraneene preistorice nu sînt manifestări de imitativism infantil: o puternică voinţă artistică se revelează în liniile şi petele acelea energice; mai mult încă, o atitudine genuină în faţa lumii, o metafizică ce nu este cea abstractizantă a indoeuropeanului, nici naturalismul raţionalist clasic, nici misticismul oriental.

VII

Omul mediteranean

Numesc acest fond ultim al sufletului nostru *mediteranism* şi solicit pentru omul mediteranean, al cărui reprezentant cel mai pur este spaniolul, un loc în galeria tipurilor culturale.

Omul spaniol se caracterizează prin antipatia sa faţă de orice transcendent; este un materialist extrem. Lucrurile, surorile lucruri, în brutalitatea lor materială, în individualitatea lor, în mizeria şi sordidul lor, nu chintesenţiate şi traduse şi stilizate, nu ca simbol al unor valori superioare... asta îi place omului spaniol. Cînd Murillo pictează alături de Sfînta Familie o oală de bucătărie, s-ar zice că preferă realitatea grosolană a acesteia întregii aulicităţi cereşti; fără a o spiritualiza, o pune în cer cu izul ei meschin de oală mereu încinsă şi slinoasă.
Nu se poate oare afirma că sub influenţele superficiale, deşi necurmate, ale unor rase mai imaginative sau mai inteligente, există în arta noastră un curent de subsol care caută mereu trivialul, nontranscendentul ?
Această artă vrea să salveze lucrurile ca lucruri, ca materie individualizată. Astfel, de curînd, într-un superb avînt de materialism brutal, rectorul Universităţii din Salamanca[1] alcătuia nişte versuri în care-şi declara hotărîrea inechivocă de a nu se mîntui dacă nu-i va fi mîntuit şi cîinele, dacă nu-l va însoţi şi el în empireu, alergînd cu el din nor în nor şi lingîndu-i mîna sufletului! Iubire de trivialitate, de vulgaritate! Alcântara numeşte arta spaniolă „vulgarisimă". Cît de exact! Tot ce-a dat mai bun literatura spaniolă în ultimii zece ani au fost încercările de *mîntuire* a ateeneelor vulgare de la sate, a bătrînelor inutile, a provincialilor anonimi, a prispelor, a hanurilor, a drumurilor prăfoase — pe care le-a însăilat un scriitor admirabil, dispărut acum patru ani şi care semna cu pseudonimul Azorin[2].
Emoţia spaniolă în faţa lumii nu este teamă, nici admiraţie jubilantă, nici dispreţ evaziv care se depărtează de real, ea este de agresiune şi sfidare faţă de orice este suprasensibil şi de afir-

[1] Aluzie la Miguel de Unamuno, rector al amintitei universităţi între 1900 şi 1914. *(N.t)*
[2] Pseudonimul literar al lui Jose Martînez Ruiz (1874-1967), reprezentant al Generaţiei de la 98, pe care el a şi definit-o, dîndu-i şi numele sub care e cunoscută. Eseist şi romancier de mare fineţe, autor al unor pagini excepţionale despre mani clasici spanioli, despre peisajul, trecutul naţional şi oamenii obişnuiţi ai Spaniei *(Cldsicos y românticos, De Granada a Castelar, Al mârgen de los cldsicos, La ruta de Don Quijote, Una hora de Espana* etc.) *(N.t.)*

mare *malgre tout* a lucrurilor mărunte, momentane, derizorii, desconsiderate, insignifiante, grosolane. Nu, nu este întîmplă-tor că prima operă poetică importantă a unui spaniol, *Farsa-lia* lui Lucanus, cînta pe un învins. Şi chiar dacă Cervantes e mai mult decît un spaniol, există în cartea lui o atmosferă de trivialism înverşunat care ne face să ne gîndim dacă nu cumva poetul se sluşeşte de Don Quijote, de bunul şi îndrăgostitul Don Quijote, care este ardentă şi vîlvătaie infinită, ca de un fundal iradiant pe care să se mîntuiască Sancho grosolanul, preotul stupid, bărbierul fanfaron, îngălata de Maritornes şi chiar Cavalerul cu Haina Verde, care nici măcar nu e grosolan, murdar sau sărac, dar care trăieşte nemuritor pentru că a posedat cel mai neînsemnat lucru pe care-l poţi poseda: o haină verde.
E loc de şi mai mult trivialism ? Da, e loc de şi mai mult. Amintiţi-vă că Diego Velâzquez y Silva, obligat să picteze regi, şi papi, şi eroi, n-a putut veni de hac voinţei artistice pe care i-a injectat-o în vine rasa şi se duce şi pictează văzduhul, fratele văzduh, care hălăduieşte peste tot fără ca nimeni să-i dea atenţie, ultimă şi supremă insignifianţă.
El Impardal, 13 august 1911

VIII

Omul gotic

Ca să nu lungesc indefinit notele de față, las deoparte toate întrebările pe care le sugerează acest tip de om, iubitor înverşunat al lucrurilor sensibile, adversar a tot ceea ce transcende materia, inclusiv al rațiunii care i-a slujit grecului drept mediatoare în raport cu lumea. Ajungă să arăt că acel om aşa-numit de mine mediteranean şi, cu deosebire, spaniol, reprezintă polul opus al artistului abstractiv şi geometric. Termenul mediu este omul clasic care caută regularitatea, precum acesta din urmă, dar o caută în lucrurile terestre, precum cel dintîi.

Istoria artei semnalează cu deplină claritate momentul în care cele două curente elementare — stilul geometric, care vine

cu dorienn din nord, şi stilul vitalist, de o neînfrînată *simpatie* față de real, care soseşte din sud — se războiesc şi, fără învinşi sau învingători, se contopesc într-un divin armistițiu exemplar, care este clasicismul grecesc. Mai întîi intră-n luptă stilul de la Mykene şi stilul de la Dipylon, apoi cel doric şi cel ionic. Fuziunea este cu toate acestea pasageră, ca tot ce e rezonabil şi obişnuieşte să dureze puțin.

După Grecia şi Roma vin popoare din străfundurile unor păduri sălbatice, gloate omeneşti care-şi păstrează nedomesticită originalitatea spirituală. Sînt germanicii care, potrivit lui Worringer, constituie acea *conditio sine qua non* a artei gotice. Să nu ne gîndim, aşadar, cînd vorbim despre goticism, la germanii actuali. Să ne amintim că germanii aceia s-au prăvălit asupra imperiilor mediteraneene şi, făcînd ca sîngele lor să curgă prin vinele greco-latine, supraviețuiesc în noi, spaniolii, francezii şi italienii. Germanicii nu aveau la origine altă artă decît ornamentația. „în ea nu se găseşte — spune Haupt — nici o reprezentare a naturalului, a omului, a animalului sau a plantei. Totul s-a convertit într-o ornamentare superficială, fără nici o încercare de a se fi imitat cîndva vreun lucru prezent în fața ochilor." în epocile cele mai vechi, ea nu se deosebeşte de stilul geometric primitiv „pe care l-am numit pe drept cuvînt « de pripas »" al tuturor popoarelor arice. Totuşi, încetul cu încetul, pe temeiul acestei gramatici liniare se dezvoltă un idiom specific propriu-zis germanic. Această nouă artă e ornamentația în volute. Lamprecht[1], faimosul autor al *Istoriei Germaniei,* o descrie astfel: „Caracterul acestei ornamentici este determinat de penetrația şi complicația cîtorva motive extrem de simple. întîi avem doar punctul, linia, voluta; apoi apar ogiva, cercul, spirala, zigzagul şi un ornament în formă de S. E drept, nu este o comoară de motive. Dar ce diversitate se obține în aplicarea lor! Uneori ele aleargă para-

[1] Karl Lamprecht (1856-1915), istoric german, profesor universitar la Bonn, Marburg, Leipzig. A scris printre altele: *Deutsche Wirtschaft-sleben im Mittelalter* (1885-1?"^); *Deutsche Geschwhte* (1891-1909); *Alte undneue Richtungen in der Geschichtswissenschaft* (1909) etc, a condus importante publicații ştiințifice *(Allgemeine Staatengeschkhte, Westdeutsche Zeitschrift* etc). *(N.t.)*

lei, alteori între paranteze, alteori înzăbrelite, înnodate, întrețesute într-o complicație confuză. Astfel rezultă fantezii inextricabile, ale căror enigme dau de gîndit, care, în fluența lor, par a se evita şi căuta, ale căror elemente, înzestrate, aşa zicînd, cu sensibilitate, posedate de o mişcare pătimaş vitală, înrobesc privirea şi atenția."

în acest produs primar şi grosier se înalță, cu energie plenară, specificul sufletului gotic, care, în timp, avea să populeze lumea cu monumente enorme şi savante. Principalul merit al cărții lui Worringer constă în definirea acestei voințe gotice; să copiem:

„Ni se înfățişează aici o fantezie liniară, al cărei caracter trebuie să-1 analizăm. Ca şi în ornamentica omului primitiv, în cea germanică purtătoare a voinței artistice este linia geometrică abstractă, inaptă prin ea însăşi de expresie organică. Dar dacă, în sens organic, este inexpresivă, ea îşi vădeşte acum extrema vivacitate. Cuvintele lui Lamprecht semnalează explicit în acel hățiş liniar o impresie de viață şi mobilitate pasionale; o nelinişte care e mereu şi fără răgaz în căutarea a ceva. Or, cum prin ea însăşi linia este lipsită de orice nuanță organică, acea expresie vitală trebuie să fie expresia a ceva diferit de viața organică. Să încercăm a înțelege în specificul ei acea expresie supraorganică.

Constatăm faptul că ornamentica nordului, în pofida caracterului său liniar abstract, produce o impresie de vitalitate, pe care sentimentul nostru vital, corelat cu simpatia față de real, obişnuieşte să-1 găsească nemijlocit numai în lumea organicului. Pare, aşadar, că această ornamentica reprezintă o sinteză a ambelor tendințe artistice. Cu toate acestea, mai degrabă decît sinteză, ea pare, pe de altă parte, un fenomen hibrid. Nu este vorba de o compenetrare armonioasă a două tendințe precizate, ci de

un amestec impur şi oarecum supărător al lor, care încearcă să aplice unei lumi abstracte şi stranii simpatia noastră firesc înclinată spre ritmul organic real. Sentimentul nostru vital dă înapoi în faţa unei atare furii expresive, dar cînd, m cele din urmă, supunîndu-se presiunii, îşi lasă forţele să ᶜurgă după liniile acelea propriu-zis moarte, se simte răpit de

o manieră incomparabilă şi indus parcă într-o beţie de mişcări ce lasă absolut în urmă toate posibilităţile mişcării organice. Pasiunea mişcării care există în această geometrie vitalizată — preludiu la matematica vitalizată a arhitecturii gotice — ne violentează spiritul şi ni-1 obligă la un efort antinatural. O dată rupte limitele naturale ale mobilităţii organice, nu mai există oprire posibilă: linia se frînge iarăşi, iarăşi îi este împiedicată tendinţa către o mişcare naturală: o nouă violenţă o depărtează de o concluzie liniştită şi-i impune noi complicaţii, astfel încît, potenţată de toate aceste obstacole, îşi dă maximul de forţă expresivă pînă cînd, privată de orice posibilă calmare firească, sfîrşeşte în convulsii nebuneşti sau se termină brusc în vid ori se întoarce fără simţire asupră-şi. Pe scurt: linia din nord nu trăieşte dintr-o impresie pe care noi i-o acordăm de bunăvoie, ci pare a avea o expresie proprie mai puternică decît viaţa noastră."

Worringer aduce un exemplu pentru a fixa cu desăvîrşită claritate acea notă diferenţială a goticului în opoziţie cu arta clasică. Dacă luăm un creion — zice el — şi lăsăm ca mîna să ne traseze linii după bunul ei plac, sentimentul nostru intim însoţeşte involuntar mişcările muşchilor mîinii. Găsim un anume sentiment de plăcere văzînd cum iau naştere liniile din acel joc spontan al articulaţiei noastre. Mişcarea pe care o efectuăm este lesnicioasă, delectabilă, fără poticniri şi, o dată începută, fiecare impuls se prelungeşte fără efort. în acest caz, în linie percepem expresia unei frumuseţi organice tocmai pentru că direcţia liniei corespundea sentimentelor noastre organice, iar cînd regăsim acea linie în altă figură sau în alt desen, trăim aceeaşi experienţă ca şi cînd am fi trasat-o noi înşine. Dacă însă luăm creionul sub puterea unei profunde mişcări afective, cuprinşi de mînie sau de entuziasm, în loc de a lăsa ca mîna să alerge pe hîrtie potrivit spontaneităţii sale, trasînd frumoase linii curbe organic temperate, o silim să schiţeze figuri rigide, colţuroase, întrerupte, zigzagante. „Nu articulaţia noastră, aşadar, creează în chip spontan liniile, ci voinţa noastră energică de agresiune îi prescrie mîinii mişcarea." Fiecare impuls dat nu ajunge să se dezvolte conform propensiunii sale naturale, ci

este numaidecît corectat de altul, şi de altul, indefinit. „Aşa încît, dîndu-ne seama de acea linie excitată, îi percepem involuntar şi procesul originii sale şi, în loc de a încerca un sentiment de satisfacţie, ni se pare ca şi cum o voinţă imperioasă şi străină ar trece peste noi. De fiecare dată cînd linia se frînge, de fiecare dată cînd îşi schimbă direcţia, simţim că forţele, o dată ce-i este interceptat curentul natural, se reprimă şi că, după acest moment de reprimare, sar în altă direcţie cu o furie sporită de către obstacol. Şi cu cît mai multe sînt întreruperile, cu cît mai numeroase obstacolele întîlnite în drum, cu atît mai puternice sînt stîncile de la fiecare meandră, cu atît mai furioase avalanşele în noua direcţie; cu alte cuvinte, cu atît mai intensă şi mai irezistibilă este expresia liniei."

Or, aşa cum, în primul caz, linia exprima voinţa fiziologică a mîinii noastre, în cel de-al doilea ea exprimă o voinţă pur spirituală, afectivă şi ideologică totodată, în răspărul a tot ce este plăcut organismului nostru. Să amplificăm acest caz individual la scara unei stări de suflet colective, a afectivităţii unui întreg popor şi vom avea voinţa gotică şi caracterul stilului care-1 exprimă. Worringer o formulează astfel pe cea dintîi: dorinţă de a se pierde într-o mobilitate potenţată în chip antinatural; o mobilitate suprasensibilă şi spirituală, mulţumită căreia spiritul nostru se poate elibera de sentimentul supunerii la real; pe scurt, ceea ce mai apoi, „în arzătorul *excelsior* al catedralelor gotice, urmează a ne apărea ca un transcendentalism pietrificat".

De aici sînt derivate toate calităţile particulare ale acestei arte patetice şi excesive, care fuge de materie în aceeaşi măsură în care trivialismul spaniol o caută.

Aşa cum voinţa formală a grecilor ajunge la expresia ei adecvată în plastică — acea artă naturalist-raţională, clasică prin excelenţă — , iar cea a Renaşterii în pictura lui Rafael, voinţa gotică trăieşte eminamente în ornamentică şi în arhitectură: două medii abstracte, anorganice.

Nu-1 putem urma pe Worringer în delicata sa analiză despre formele gotice elementare în comparaţie cu cele clasice. Ar necesita mult spaţiu, fiind foarte mult şi cel deja folosit, dacă

L

ţinem seama de condiţiile unui periodic cotidian. Şi totuşi nimic atît de sugestiv şi de plauzibil ca formulele pe care le găseşte Worringer cînd parcurge diversele probleme ale istoriei artei gotice: „dezgeometrizarea liniei, dematerializarea pietrei". „Expresia susţinerii, a suportării, proprie coloanei clasice, expresia dinamicităţn şi a mişcării proprie sistemului de arce şi arc-butanţi." Caracterul multiplicativ al goticului, în opoziţie cu caracterul aditiv al edificiului grecesc. „Repetiţia în gotic şi simetria în clasic." „Melodia infinită a liniei gotice" etc.
Trag nădejde ca vreun editor să le înlesnească amatorilor spanioli lectura acestei cărţi preafrumoase: nu există alta mai bună ca manual şi introducere la „sublima istorie medievală".
El Impar dai, 14 august 1911

„GIOCONDA"

Marburg, septembrie 1911

Dumnezeu a lăsat frumuseţea pe lume ca să fie furată. La urma urmelor, furtul este faţă de obiectul furtului un act de admiraţie care se situează mai aproape de eroism decît plăcerea folosinţei civilizate şi liniştite la adăpostul legilor. Cînd obiectul frumos este o femeie, incitaţia la rapt se intensifică deoarece Dumnezeu şi pe femeie a lăsat-o oarecum pe lume ca să fie răpită. Nu zic că aşa ar trebui să fie, dar ce e de făcut dacă Dumnezeu a rînduit lucrurile în felul acesta ?
Mona Lisa, femeie inapreciabilă şi frumuseţe fără pereche, era condamnată, de la începutul timpurilor, să-i fie sustrasă într-o bună zi posesorului ei legal. Dintre ştirile pe care furtul celebrisimului tablou le-a făcut publice în aceste zile există una foarte ciudată ce probează cele spuse de mine. Acum un an şi jumătate s-a publicat la Copenhaga un roman intitulat *Mona Lisa,* al cărui autor se ascundea sub pseudonimul *Hoyer.* în acest roman se relata, în toate amănuntele, raptul tabloului, eforturile dlui Homolle, director al Luvrului, de a-i găsi ascunzătoarea, comentariile presei universale, totul, în fine, întocmai cum s-a petrecut. Şi coincidenţele erau atît de numeroase, încît multă lume din Copenhaga a ajuns să creadă că autorul atentatului era însuşi autorul cărţii, dar nimeni n-a putut afla cine era Hoyer, vinovat, cel puţin, de un gînd rău.
Fapt este că profeţia s-a împlinit şi ceea ce fusese scris s-a realizat. Extraordinara figură a şi dispărut şi cine ştie dacă o vom mai revedea vreodată. Tragicul destin care plutea asupra operelor lui Leonardo îşi prelungeşte parcă forţa misterioasă, pentru ca bărbatul acesta să rămînă întru totul miraculos, eteroclit, neliniştitor. Se zice că zeii îi persecută pe cei ce aspiră

să înfăptuiască proiecte prea înalte: ei ţin mai mult partea mediocrităţii şi vor să menţină specia omenească în domesticitate.
Leonardo a întrupat însă o enormă aspiraţie către imposibil şi, în plus, cîtă vreme s-a aflat pe pămînt, a oferit ostilităţii puterilor supranaturale o inimă înconjurată de dispreţ. Şi zeii, dacă nu l-au îngenuncheat în viaţă, se străduiesc, de îndată ce a murit, să-i şteargă urmele pentru ca, la vederea lor, să nu renască în oameni apetituri atît de subversive şi de eroice.
Se ştie că n-au rămas decît şapte opere picturale ale lui Leonardo şi, dintre ele, una singură a ajuns pînă la noi în bună stare: mica *Bunavestire* de la Luvru, o operă de tinereţe, în care maestrul a pus tot ce era mai bun din pictura quattrocentistă — descriere, vigoare colonstică, voioşie ingenuă —; dar ea nu conţine încă noile valori, a căror cucerire şi invenţie aveau să-i ocupe existenţa. Restul muncii leonardeşti luptă cu o inimiciţie seculară a stihiilor şi a oamenilor şi moare, se ofileşte treptat. *Cina,* din refectoriul de la Santa Măria delle Grazie, şi-a pierdut foarte curînd integritatea; îndărătul peretelui pe care se află îşi găteau bucatele călugării şi căldura bucătăriei i-a uscat uleiurile, î-a fisurat suprafeţele. Apoi s-a dorit mărirea uşii de sub compoziţie şi astfel au dispărut picioarele lui Isus şi a

doi dintre apostoli. Mai tîrziu, refectoriul a devenit magazie de paie şi loc pentru necesităţi, aşa încît nitraţii s-au depozitat ca un văl peste toată pictura şi-au înghiţit-o treptat cu sîrguinţă. Apoi încăperea a devenit spaţiu de găzduire pentru soldaţi, care s-au amuzat să arunce cu pietre în apostoli. Mai mult: în 1720 Belloti se însărcinează cu repictarea ei, iar în 1770 Mazza o restaurează din nou. Eforturile întreprinse recent pentru a o salva nu-i asigură dăinuirea. Este ceva fatal: opera trage să moară, intră în declin ca o perlă rănită, şi Gabriele d'Annunzio i-a compus epitaful în *Ode per la morte d'un capolavoro.*

Cealaltă mare compoziţie a lui Leonardo, *Bătălia de la An-gbiari,* pe care a pictat-o pe un perete al sălii de consiliu din PalazzoVecchio de la Florenţa, şi care a reprezentat oarecum o provocare genială la adresa tînărului gigant Michelangelo, ce ieşea pe drumul gloriei în faţa maestrului deja bătrîn, a rezistat şi mai puţin. Leonardo, după cum se ştie, este cel dintîi care,

printre pictorii curat italieni, foloseşte uleiul în locul frescei, aşa-numita *tempera* forte, urmînd norma olandezilor; fresca pretinde o rapiditate extrem de precisă în desăvîrşirea picturii şi care se dovedea inutilizabilă pentru noile probleme complicate propuse artei de către Leonardo. Dar noul procedeu impunea uscarea culorilor la căldură, drept care Leonardo a aprins în faţa zidului un rug uriaş. Partea inferioară, unde temperatura flăcărilor era mai ridicată, s-a comportat mulţumitor, dar în partea superioară culorile lichefiate de căldura moderată au început să se prelingă. Curînd după aceea nu mai exista nimic şi azi nu cunoaştem decît copia făcută de Rubens după schiţă, schiţă care a dispărut şi ea. *Adoraţia magilor,* alt proiect amplu, există azi la Uffizi abia început. Statuia ecvestră a lui Francesco Sforza n-a depăşit niciodată stadiul de model în lut, dar, după spusele contemporanilor, constituia un obiect de admiraţie, ceea ce ar fi întru totul de aşteptat din partea acestui admirabil desenator de cai. Statuia a dispărut şi sîntem nevoiţi să ne bizuim pe desenele conservate printre manuscrisele lui Leonardo.

Sfîntul Ieronim, un tablou care anticipează un secol de evoluţie picturală, n-a putut fi nici el terminat, *Madona Ungă stînci* (Luvru) abia se întrezăreşte sub stratul de repictări şi, în plus, pare a trăda intervenţia unor discipoli, cum se întîmplă cu siguranţă în *Sfînta Ana cu Măria la sîn* şi în *Sfîntul Ioan.* Faimoasa *Leda* sau, mai bine zis, cele două *Leda* pe care le-a pictat pesemne, s-au pierdut pe întinsul planetei, unde atîtea lucruri insignifiante se lăfăiesc la soare; şi la fel tablourile sale *Bacchus, Venus, Pomona* şi portretele iubitelor lui Ludovico cel Tînăr... E o devastare, o îndîrjire fără egal contra supravieţuirii unui artist.

Dar, în sfîrşit, deşi maltratată, repictată, muşcată de lumină, de aer, de frig, de foc, de praf, ne rămînea Mona Lisa, doamna florentină care 1-a incitat pe Leonardo să-şi exprime propria interpretare a eternului feminin. Tinerii de douăzeci de ani în al căror piept se disputau ambiţia şi voluptatea şi melancolia obişnuiau să se perinde prin faţa pînzei în căutarea unui sfat, a unei hotărîri şi a unei aventuri lăuntrice. Şi de fapt, unde să

caute altă săgetătoare atît de sigură? Căci asta era Mona Lisa: educa precum centaurul Chiron, trăgînd săgeţi, numai ca ea le îndrepta spre inima celui educat şi—1 lăsa rănit, frămîntat şi nemulţumit. Era Maica Noastră a Nemulţumirii şi corecta în noi acea autosatisfacţie pe care o dobîndim de prea multă autolimitare. Ea le spunea eruditului, savantului că orice învăţătură este cenuşie şi că printre articulaţiile conceptelor se scurge tot ce e mai preţios din viaţă; senzualului indolent îi spunea că mîngîierile cele mai rafinate sînt rezervate bărbaţilor celor mai severi şi mai energici; îi spunea ascetului că, vrea, nu vrea, liniile curbe şi vibratile există; îi spunea inginerului că-n jurul său curge un torent de poezie, şi poetului că versul e un parazit al acţiunii, şi politicianului democrat îi vorbea de desfătările autorităţii, iar autocratului despre relativitatea puterii. Mona Lisa era o făptură satanică, soră a şarpelui, care la rîndul său a fost frate al Evei; ea acţiona în chip de ispită. Arătîndu-i însă fiecărui bărbat absurditatea propriei limitări, arătîndu-i că universul e mai cuprinzător decît îndeletnicirea, decît sistemul, de-cît temperamentul, decît poporul său, exercita o înrîurire socializatoare, incitîndu-1 pe fiecare să dorească a fi ca aproapele. Nemulţumirea este emoţia idealistă, ea ne azvîrlă din cercul nostru de realitate — profesie, caracter, familie, naţiune, cultură, interese — şi ne împinge să căutăm altceva ce nu avem, ce nu pipăim, dar care ne atrage: idealul.

Mulţumită idealismului, oamenii trăiesc contopiţi în societate, căutîndu-se adică unul pe altul, fiecare

năzuind să fie celălalt, făcînd ca fiecare semen să ne fie imbold măcar o clipă. Şi acum cine ştie ce inamic al speciei omeneşti a desprins liniştit din perete tabloul, a abandonat rama într-un colţ şi-a plecat purtînd-o sub braţ pe specialista noastră în idealism.
Leonardo n-a vrut să se despartă niciodată de acest portret. Atenţie însă, nu e vorba de o aventură trivială: femeile se complac să-şi imagineze îndărătul fiecărei mari opere artistice o poveste de dragoste, o poveste cu o idilă sau o pasiune, cu gingăşie sau durere, unde o femeie joacă rolul de muză. Muza e unul din cele o sută de mituri la care femeia a colaborat pentru a se face necesară omului. Si cum în zilele noastre femeile

exercită o presiune mai mare ca oricînd asupra sentimentalităţii ambiente, ele au dat nota psihologiei uzuale, iar critica artistică şi literară li se supun, reconstruind sufletul pictorilor, muzicienilor şi poeţilor pe scheletul relaţiilor feminine. Cu toate acestea, nimeni nu ignoră semnificaţia originară a cuvîntului; „muză" însemnează oţiu, şi oţiu în accepţia clasică vrea să spună contrariul muncii utile; nu este o lipsă de activitate, ci munca inutilă, munca fără simbrie şi fără beneficiu material, efortul pe care-1 dedicăm irealului, supremului. Eu unul socotesc că marii oameni au datorat întotdeauna mult mai mult acestui oţiu viril decît muzelor în carne şi oase. în cazul lui Leonardo nici nu încape îndoială: femeia concretă, această femeie, acea femeie, i-a fost complet inutilă; n-a iubit niciodată. Nespus de frumoasa lui fizionomie, niţel efeminată în ciuda staturii impunătoare şi a puterii musculare — Vasari afirmă că putea rupe o potcoavă ca şi cum ar fi fost de plumb — nu i-a adus mari fericiri şi nici el nu s-a învrednicit să le vîneze. Sexul frumos caută la bărbat înainte de toate o vîlvătaie sîngerie de pasiuni şi un elan de voinţă; ambele îi lipseau lui Leonardo. Nu a iubit femeile şi nici n-a fost iubit de ele, destin comun temperamentelor speculative care nu coboară niciodată de la înălţimea contemplaţiei ca să se angajeze în bătălia vieţii, nu ies niciodată din ei înşişi ca să se amestece cu ceilalţi. Locul clasic pentru ceea ce spun se găseşte în memoriile lui Rousseau, în acea pagină în care relatează că o femeiuşcă veneţiană, văzîn-du-1 recalcitrant la dragoste, i-a spus: *Zannetto, lascia le donne e studia la matematica.* Asta a făcut Leonardo: a studiat mate-maticile, ştiinţa diriguitoare a Renaşterii, cea care a făcut posibilă întreaga istorie modernă. Şi Mona Lisa ?
Lisa di Antonio Măria di Noldo Gherardini, originară din Neapole, s-a măritat în 1495 cu Francesco di Bartolomeo de Zanobi del Giocondo, născut în 1460; el se număra printre cei mai distinşi locuitori ai Florenţei; în 1499 a fost unul din cei doisprezece *buonuomini,* în 1512 unul din *priori.* în 1503 a [y]rut ca Leonardo, pe atunci în vîrstă de cincizeci şi unu de ani, [a]juns în apogeul faimei, să facă portretul soţiei sale, şi asta e tot, şi nimic mai mult. Vasari relatează împrejurarea cu sim-

phtatea adecvată: *Presse Lionardo a fare, per Francesco del Giocondo, ii ritratto di Mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi, Io lascid imperfetto; la quale opera oggi e appresso ii re Francesco di Francia en Fontanableo*[1].
„Patru ani a trudit la acest portret şi 1-a lăsat nedesăvîrşit." Adică nu 1-a lăsat şi nici nu i 1-a încredinţat celui care-1 comandase, în 1506, Leonardo s-a mutat din nou la Milano şi 1-a luat cu sine; în 1516 pleacă în Franţa, bătrîn şi şchiopătînd, dar nu se desparte de opera neîncheiată. Speranţa de-a o termina nu 1-a părăsit poate niciodată. Leonardo a fost întotdeauna meticulos : muncea pentru eternitate. Cu toate acestea, patru ani de muncă la un portret, chiar dacă în acelaşi timp s-a ocupat şi de *Bătălia de la Angbiari,* însemnează prea multă muză, prea mult oţiu ca să nu mai necesite şi altă explicaţie particulară.
Pentru mine, explicaţia aceasta nu oferă nici un dubiu. Sînt anu celei mai puternice crize din viaţa lui Leonardo, e momentul în care geniul său se găseşte faţă-n faţă cu altă genialitate care-şi începea expansiunea, neîmblînzit, neiertător, crud ca o stihie. Leonardo se întorcea de la Milano, unde *Cina* sa iniţiase o nouă eră în pictură; se întorcea în patrie învăluit într-o glorie iradiantă, considerat drept cel mai mare artist în viaţă. Şi iată că la Florenţa îl întîlneşte pe tînărul Michelangelo. Maestrul care fermeca admiraţia contemporană cu „dulceaţa şi suavitatea" compoziţiilor sale dă peste tînărul florentin, pe care, curînd după aceea, întreaga Italie avea să-1 numească „teribilul". Michelangelo, temperament atrabilar şi viril, nu-1 poate admira pe Leonardo. E tot numai credinţă, afirmaţie, creaţie, sinteză; Leonardo e speculaţie, dubitaţie, dialectică, analiză. Cu asprimea-i înnăscută, Buonarrotti îi notifică, şi nu doar o dată, lui Leonardo că-1 disprețuieşte, după cum relatează anecdotele;

[1] *Le vite de' ţiu celebri Pittori, Scultori ed Architetti,* partea a treia, „Viaţa lui Leonardo de Vinci": „Leonardo a primit apoi să facă portretul Monei Lisa, soţia lui Francesco del Giocondo, la care a trudit patru ani, fără să-1 termine, şi care se află astăzi în stăpînirea regelui Francisc al Franţei, la Fontainebleau", în Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, scuip' torilor şi arhitecților, 2* voi., traducere de Ştefan Crudu, Meridiane, Bucureşti, 1962, voi. II, pp. 14-15. *(N.t.)*

lui Leonardo i-a venit sîngele-n obraji de ruşine, şi-a pierdut seninătatea şi n-a ştiut ce să răspundă la impertinenţele tînăru-lui triumfător. In aceste condiţii începe portretul *Giocondei.* în faţa lui Michelangelo, Leonardo se repliază pînă-n ultimul său ungher lăuntric şi acolo-şi descoperă toate forţele de feminitate; portretul Monei Lisa reprezintă expresia ultimei sale atitudini faţă de lume. Sau mai crede oare cineva că Mona Lisa a existat cu adevărat ?

Nu, nu vă lăsaţi antrenaţi de acea propensiune contemporană de a reduce marile opere de artă la elementele lor reale. Sigur că artistul are nevoie de realităţi pentru a-şi elabora chintesenţa, dar opera de artă începe exact acolo unde sfîrşesc materialele ei şi trăieşte într-o dimensiune incomensurabilă cu elementele propriu-zise din care este alcătuită. într-o simfonie de Beethoven realitatea îşi pune maţele de capră pe căluşul viorilor roşcate, furnizează lemnul pentru oboi, metalul pentru trompete, aerul vibratil pentru undele sonore. Ei bine: ce au de-a face toate astea cu ceea ce muzica lui toarnă, ca într-o cupă, în inimile noastre ?

Doamna din Florenţa a fost ca un manechin pentru Leonardo, ca un pretext, ca un transparent. *Debe ii pittore* — zice el însuşi în *Tratatul* său *despre pictură—fare la sua figura sopra la regola d' un corpo naturale, ii cuale communemente sia dipro-porzione lăudabile* („Pictorul e dator să-şi facă figura după regula unui trup natural, care îndeobşte trebuie să aibă o proporţie vrednică de laudă." - *N.t.)* Soţia lui Giocondo i-a slujit drept regulă artistului; după Vasari, ea era foarte frumoasă, dar pictorul a trebuit să folosească un artificiu pentru a-i menţine nervii şi muşchii încordaţi. Aşa că aducea în atelier muzicieni şi dansatori şi bufoni care să o facă să rămînă zîmbitoare.

Tot acest material fără importanţă — o femeie care-şi întrerupe plictisul aristocratic pentru a zîmbi la gluma frustă a unui bufon— se vede potenţat în opera de artă a lui Leonardo pînă ce ajunge să exprime ceea ce opera de artă superioară exprimă totdeauna: condiţia tragică a existenţei. Privind viaţa din punctul de vedere al omului, tragedia este luptă, acţiune, dinamism;

din punct de vedere feminin, tragedia este pasivă, demisionară, inertă, liniştită.

Eroii lui Michelangelo sînt adversari ai unor duşmani invizibili şi difuzi; cu muşchii umflaţi şi tendoanele lor tensionate, ei pun stavilă forţelor durerii care oprimă existenţa umană. In acelaşi timp însă au încredere în succes. Cînd îi părăsim, ne gîndim că, dacă ne-am întoarce după cîteva ore, i-am găsi odihnindu-se, ştergîndu-şi năduşeala de pe uriaşele lor mădulare victorioase.

Şi în *Gioconda* există un efort: există un efort în tîmplele ei, în sprîncenele depilate, în buzele ei contractate, ca şi cum cu ele ar ridica greutatea enormei sale poveri de melancolie. Dar mişcarea e atît de imperceptibilă, boiul atît de destins, expresia generală atît de inertă, încît efortul lăuntric, mai mult ghicit decît explicit, pare a se-ncovoia asupră-şi, a se întoarce asupră-şi, a-şi muşca, asemeni unui şarpe, coada, a-şi pierde nădejdea în sine, a surîde. Tragedia lui Leonardo e insolubilă, perenă, disperată: figurile lui vor ceva, dar nu ştiu bine ce anume vor şi de-aceea nu obţin niciodată nimica. Este tragedia „diletantismului".

Singurele versuri ale lui da Vinci care ni s-au păstrat se pot interpreta ca o recriminare la adresa propriei sale naturi:

Chi non pud quel che vuol, quel che pud voglia (Cine ce vrea nu poate voiască ce poate - *N.t.)*

începe sonetul copiat de Lomazzo.

Leonardo, după cum nimeni n-o ignoră, este cel mai tipic reprezentant al universalismului primei Renaşteri, care a fost ca o profetică amplificare bruscă a orizonturilor umane. Matematician şi arhitect, inginer şi filozof, cîntăreţ la lăută şi bun călăreţ, bărbat cu maniere plăcute şi simţiri delicate, el le-a apărut contemporanilor săi drept o întrupare demoniacă, drept ceva mai mult decît omenesc. Leonardo îşi investeşte în cercetarea naturii toată pasiunea economisită de inima lui în relaţiile cu oamenii.

Ce n-a anticipat acest profet în materie de geologie şi fizică, în mecanică, în astronomie, în arta războiului, în aerostatică,

în botanică, în fiziologie! A avut puțini prieteni, obișnuia să trăiască retras, în tovărășia a doi, trei ucenici, ținîndu-și grijuliu socotelile bugetului. Rece cu congenerii săi, simțea o dragoste panteistă față de tot ce era însuflețit; nu mînca nici un fel de carne și se necăjea dacă vedea pe cineva chinuind o ființă vie. Cînd trecea prin piață, cumpăra păsările închise în colivii și le punea în libertate.
A încercat totul, a voit totul, și ceea ce îi stătea în putere, și ceea ce nu-i stătea. Și-i rămînea o deziluzie melancolică pe care apoi o injecta în buzele figurilor sale, precum în *Gioconda.* Și ca *Gioconda,* toți semenii ei surîd ca să nu plîngă, surîd de urît și de nemulțumire, surîd ca să nu apuce să moară. Căci pentru *Gioconda* — sufletul lui Leonardo — a trăi doar ca o parte din lume și a nu putea îmbrățișa fiorul inepuizabil al vieții universale este un fel de moarte.
La Prensa, Buenos Aires, 15 octombrie 1911

ESTETICA TABLOULUI „PITICUL GREGORIO BURDUFARUL"

Ultimul număr din *Kunst fur Alle* — o importantă revistă germană de artă — este consacrat pictorului nostru Zuloaga, cu prilejul triumfului pe care 1-a obținut în Expoziția de la Roma.
Profitînd de o călătorie la Bologna, acum cîteva luni am făcut o escapadă de cinci zile la Florența, ca să văd măcar o dată în viață pe acel *pensoso duca* sculptat de Michelangelo și să salut în treacăt cu venerație vila medicee în care obișnuia să se reunească Academia florentină. în sînul acestei Academii a renăscut platonismul, din care au emanat noua fizică și noua morală. Dacă adăugăm la acestea faptul că de la Michelangelo purcede noua artă, ne va înspăimînta energia incalculabilă a acelui peisaj atît de redus în care a încolțit germenul integral al vieții moderne. Folosind o metaforă îndrăzneață, cînd căuta pe fața pămîntului locul unde s-au ivit primii oameni, Herder se întreba: unde se află vaginul lumii ? Florența e ceva asemănător, loc de venire pe lume, izvor de idei originale și infinit expansive. Or, într-o dimineață — sub cerul florentin, care e poate cel mai albastru și mai profund din Europa —, în timp ce priveam cum curge fluiditatea rapidă a nobilului Arno și așteptam să se deschidă galeriile Uffizi, am cumpărat *Giornale d' Italia* și acolo, pe prima pagină, am văzut un titlu cu litere mari care zicea: „Cel mai puternic Zuloaga". Victoria pictorului nostru în țara clasică a picturii mi-a reamintit, nu știu bine de ce anume, cealaltă mare forță care, originară din Levantul iberic, s-a prăvălit într-o bună zi peste populația italiană și a legat-o de propriile-i destine ca pe leșul unui învins de coada calului învingător. Bărbații din Florența și Milano, din Urbino și Roma

■• [Articole publicate în *El Impardal,* în zilele de 20 X și 10 XI 1911.]

„PITICUL GREGORIO BURDUFARUL"

erau aspre forțe trufașe care se înălțau inamovibili, sălbatici, duri, reci ca niște lănci de bronz înfipte în pămînt. Dar într-o zi, Cezar Borgia Valentinul se abătu asupra lor — ca un vînt african —, și bărbații de bronz s-au înclinat la trecerea lui, s-au frînt, s-au îndoit blînd ca spicele în bătaia vîntului.
Cu tablourile lui Zuloaga pătrunde în expoziții un *siroco,* și nu ne-ar mira ca pînzele celelalte să se usuce, să crape și, sco-rojindu-se, să se desprindă din rame. Motivul acestei împrejurări e oarecum paradoxal. Zuloaga este un pictor care nu numai că are un simț cu totul personal, dar are și o manieră. Maniera este în raport cu stilul ceea ce e mania în raport cu caracterul. Zuloaga e manierist și, pentru că așa este, a început să fie aplaudat și elogiat. Astăzi, europeanul nu are gust decît pentru manierisme. Cu toate acestea, aplauzele și elogiile sînt bunuri pe care Zuloaga le împarte cu mulți alți pictori, cu multe alte maniere ale unor artiști. Specificul lui stă în faptul că este *ii piu forte,* în faptul că se impune cu simplitatea evidenței, că exaltă, și nu doar place, că strivește manierele celorlalți, că, îmi vine să spun, se strivește pe sine însuși: Zuloaga manieristul sucombă în fața a ceea ce există în Zuloaga *di piu forte,* iar spectatorul pleacă de lîngă picturile sale gîndindu-se mai mult la temele lor decît la modul de a picta al pictorului. Și lucrurile stau astfel în asemenea măsură, încît mulți au în fața tablourilor sale o impresie la fel de puternică pe cît e și înstrăinarea pe care o simt față de pictura lui.
Numărul din *Kunst fur Alle* reproduce cîteva compoziții ale lui Zuloaga și propune, ca text, un articol de Camille Mauclair[1] despre ansamblul operei lui. Mauclair îl laudă fără restricție pe pictorul nostru, poate prea mult, dat fiind că geniul unui artist nu se vede niciodată cu claritate dacă, încercîndu-i-se descrierea, nu i se detașează silueta virtuților pe fondul defectelor proprii. Criticul insistă, cu suprem discernămînt, asupra independentei artei lui Zuloaga în raport cu curentele actuale din pictură. în

[1] Camille Faust, zis Mauclair (1872-1945), om de litere francez, poet, romancier, critic și istoric de artă, eseist, memorialist,

operă abundentă şi extrem de variată; cofondator, cu Lugne-Poe, al Teatrului de l'CEuvre, în 1893. *(N.t.)*

1

era impresionismului, Zuloaga pictează ca un clasic; în era co-lonsmului, Zuloaga desenează; în era realismului, Zuloaga îşi inventează tablourile. Pe de altă parte, Zuloaga e realist, colorist, impresionist. In plus, preia tradiția clasicilor noştri: El Greco, Velâzquez, Goya. Şi în măsura în care preia tradiția clasică, este mai degrabă romantic.

Nu îndrăznesc să-1 contrazic pe Mauclair, care ştie atît de mult despre artă. Sincer însă vorbind, dacă totul aşa stă, cum şi stă în fapt, Mauclair ar fi trebuit să tragă concluzia pe care nu o trage: pictura lui Zuloaga, ca pictură propriu-zisă, e lipsită de unitate, este eclectică. Metode, tradiții, intenții parțial antagonice coexistă în acele tablouri, fără ca prin sine să poată ajunge la unitate. Sau mai bine zis: unitatea picturii lui Zuloaga este o presiune violentă la care voința artistului supune elementele şi tendințele disparate. Această unitate externă, care nu se naşte spontan din elementele înseşi, din tendințele înseşi, e ceea ce numim manieră. Maniera este mania; mania este ceea ce e nejustificat; ceea ce e nejustificat este capriciul. Maniera e, aşadar, capriciu. Arta însă e sensibilitate la necesar.

Or, prin unele tablouri ale lui Zuloaga bate sălbatic un vînt irezistibil, înspăimîntător, barbar; o suflare încinsă, ce pare a veni din deserturi inospitaliere, sau rece, ca şi cum s-ar trage din ghețari. Oricum, un curent stîrnit de ceva, de ceva atît de viguros, atît de substanțial, atît de evident şi de necesar, încît, oprimînd cele pictate pe pînză, le stabilizează, le comprimă, le dă pondere existențială, soliditate, necesitate. Despre unele tablouri ale lui Zuloaga s-ar zice că sînt ca nişte defileuri prin care irumpe vijelios un dinamism superior lor şi independent de ele.

Se cade să insistăm asupra acestei dualități a artei lui Zuloaga, deoarece rareori apare atît de limpede efectul decisiv produs în creația estetică de acel element al ei care nu este tehnica. Rareori se dovedeşte atît de evident că tehnica este un *a posteriori* în raport cu tema ideală pe care o percepe artistul.

Cînd Zuloaga pictează o scenă mai mult sau mai puțin pe gustul Parisului, să zicem bunăoară *Le vieux marcheur* — bă-trînul lubric atras, ca o frunză casabilă toamna, de rafala erotică

1

a două june plimbărețe -, nu putem fi cuprinşi de entuziasm. Ne pomenim cu o anecdotă dincolo de care e loc pentru anecdote fără sfîrşit; în plus, anecdota cu pricina nu ne e relatată într-o manieră simplă, sobră şi spontană. Pictorul pretinde să zăbovim asupra ei, transformă fiecare linie şi fiecare pata de culoare într-o gesticulație, îşi dă prea multă osteneală să ne convingă, insistă excesiv asupra detaliilor şi sfîrşeşte prin a tace piruete în jurul derizoriei teme anecdotice care, lipsită de torță, se prăbuşeşte cu toată scamatoria de linii şi contraste îngrămădite peste ea. Acesta nu e Zuloaga al nostru: e un jongler care, foarte dibaci şi agil poate, ne amuză cu o fantasmagorie.

în schimb, Zuloaga 1-a pictat pe piticul Gregono Burdu-farul. O figură diformă cu facies oribil, lătăreț, cîrn şi sașiu, încălțat cu opinci şi purtînd nişte pantaloni care parcă stau să-i cadă, în cămaşă, căscată şi ea la pieptul care-i protubereaza cu muşchi enormi de antropoid. Pe pămînt se înalță şi, sprijinite de umărul lui, se țin în picioare, două piei umflate care păstrează formele organice ale animalului ce-a locuit în ele şi afirmă o rudenie nu îndepărtată cu bărbatul monstruos care le strînge-n brațe ca pe două semene. Şi acest grup de viață organică se detaşează pe un oeisaj de pămînt dezolat, fără copaci, zgrunțuros,'dur şi rece. In dreapta, pe un colnic, se tîrăsc cuburile unor ziduri extrem de grosolane ale unui oraş abia sugerat - sugerat însă destul ca să se ştie că e un oraş barbar şi cumplit şi energic, ai cărui locuitori sînt cruzi unu cu alții şi fiecare îşi este duşman sieşi, nimeni nu ştie ce sînt admirația şi dragostea. Deasupra, un cer care e un război năvalnic intre o vîntoasă şi nişte nori, care, în sfîşienle şi

şerpuinle lor, dau trup liniilor de atac ale vîntului.
Şi cum sînt pictate toate acestea? Pictura contemporană, realizînd o teoremă a lui Leonardo, năzuieşte să rezolve fiecare lucru în celelalte. O mînă, *verbi gratia,* este pentru impresionist un loc unde se reflectă lucrurile existente în jur: a picta o mînă însemnează deci a picta celelalte lucruri în acea mîna, şi aşa mai departe. în realitate, impresionismul este aplicarea in pictură a principiului fizic al lui Newton. Fiecare lucru este loc de mtîl-nire pentru celelalte. Ei bine, Zuloaga începe prin a separa ceea

ce în tablou este organic şi ceea ce este anorganic — pămînt, cer, construcţii —. Piticul şi burdufurile sînt pictaţi semi-impre-sionist^ aşa cum i-ar fi pictat El Greco sau Velâzquez sau Goya. In ce constă acest semi-impresionism nu se poate spune în cîteva cuvinte; chiar şi în multe, lesne i-am putea da o formulare eronată. Doar cu titlu provizoriu m-aş încumeta să spun: impresionismul clasicilor noştri este un impresionism limitat de un mediu neutru. *Plein air-vX* contemporanului face nelimitată impresia: aerul liber este negarea mediului, deoarece nu reacţionează asupra lucrurilor, ci le lasă în independenţa lor sălbatică, în inepuizabila lor reflectare mutuală.
In acest chip realizează Zuloaga o densă şi bine definită materialitate cu care îşi umple figurile, o materie solidă şi reală care, cu ponderalitatea sa brută, contracarează desenul. Desenul lui Zuloaga! Cum să-i traduci în cuvinte condiţia îndîrji-tă, geniul său îndărătnic, îngăduitor şi totodată pozitiv şi constructiv ?
Desenul lui Zuloaga e un instrument liric care trăieşte în stare de război cu materia. Materia este inerţia care, impunîndu-se lucrurilor, le trivializează. Căci există în fiecare lucru o năzuinţă de a fi mai mult decît materie, de a fi ceea ce fizicienii numesc forţă vie; dar o năzuinţă de obicei biruită de materie. Şi asta e ceea ce numim realitatea lucrurilor: bietele lucruri care, umilite, risipite, înfrînte de presiunea înspăimîntătoare a inerţiei, se reculeg în sine. Desenul lui Zuloaga e pură forţă vie: un cavaler cu sensibilitate quijotescă ce dă fuga acolo unde lucrurile suferă cea mai mare violenţă din partea puterilor inerte, răzbunător al injustiţiilor provocate de către materie şi cu deosebire al celei mai grave: trivialitatea, inexpresivitatea. Acest efort liric al desenului constă în dezarticularea formelor triviale, a formelor materializate şi, cu o uşoară atingere, în articularea lor după Spirit. Astfel, formele rămîn, ca să zicem aşa, încărcate de electricitate, dotate cu emoţie, şi cu emoţie de un dinamism vital. Să luăm însă bine seama: dacă lucrurile n-ar fi triviale, dacă n-ar fi materie, ce-ar mai face desenul ? Aşa cum virtutea are nevoie de vicii şi din ele se hrăneşte, desenul lui Zuloaga are

J.

nevoie să se cufunde acolo unde lucrurile se sufocă în materialitate, în vulgaritate, pentru ca, mîntuindu-le de ele, să-şi împlinească scrisa. Acolo unde ele lipsesc, lirismul lui Zuloaga degenerează în capriciu.
Rezumînd: piticul Gregorio şi perechea sa de burdufuri familiare, chiar dacă dignificate de către desen, ne stau în faţă ca nişte lucruri suficient de reale ce-şi exercită apăsarea asupra pă-mîntului — supremă caracteristică a existentului, după cum observau sufletele aponderale ale osîndiţilor cînd îl vedeau pe Dante umblînd.
Dimpotrivă, peisajul din jur...
II
Dimpotrivă, peisajul din jur nu numai că nu e pictat realist, ci abia dacă e pictat. Aici, unde ceea ce se reprezintă sînt lucruri mult mai materiale, aproape pur inerte; unde obiectele nu sînt fiinţe vii sau, ca arborii, sînt intermediarii dintre materia anorganică şi animal, aici desenul lui Zuloaga îşi asumă întreaga răspundere şi întreaga creaţie. Peisajele lui Zuloaga se apropie tot mai mult de desenul pur. Materialitatea, imobilismul pămîntului, al pietrelor, al caselor, al vechilor biserici, al zidurilor masive sînt suprimate. Lumina care le învăluie este un ritm convenţional, înăuntrul căruia lucrurile vin şi pleacă. E prost spus, nu lucrurile: elanurile lucrurilor.
Pămîntul acesta ars de soare, pe care-şi profilează silueta barbară piticul producător şi vînzător de burdufuri, nu este fiara enormă pe care ochii noştri despiritualizaţi ne-o prezintă veşnic moartă, necuprins inertă. Priporurile, ponoarele, dîmburile, suava linie ondulată, elevaţia bruscă, modelajul

accidentat pe care ni-1 oferă vederii s-au transformat pe suprafața pînzei într-o dramă. Pămîntul se disociază în pămînturi, actori ai dramei în curs: şi tot acel relief static se trezeşte dintr-odată la o prodigioasă existență dinamică. încetează a mai fi doar un obiect înzestrat cu o formă sau alta: este subiect, realitate autopropulsată, forță vie, elan care ascunde o intenție, un caracter şi-a cărui formă este însăşi voința lui. Pămînturile se izbesc

unele de altele, se înalță şi se contorsionează, se calcă, se supun, unele se prăvălesc în prăpăstii, altele se rotesc brusc în jurul lor, umblă, cuceresc spațiul, se potolesc, se încrețesc, iar se întărită, aspiră, se sumețesc şi se precipită ca şi cum o nelinişte latentă le-ar biciui sufletele htonice.
Pensulația lui Zuloaga îşi arată aici cu toată vigoarea o calitate care-i este specifică. Largă şi prelungă, fiecare aplicație se bucură de-o anume independență: fiindcă pe lîngă culoare şi tonalitate, fiecare pensulație posedă o direcție; este ca expresia nudă a unei forțe, e ca un muşchi. Astfel se înțelege cum casele, castelele, turnurile, gardurile de spini, munții, arăturile dobîndesc în tablourile sale animalitate, reviviscență şi mişcare.
Nu ştiu dacă această interpretare dinamică a peisajului a fost adusă în arta europeană de tradiția japoneză. Mă interesează acum doar să reamintesc ceea ce am afirmat mai sus: că Zuloaga pictează după o anumită artă figurile şi după alta peisajele. In cele dintîi accentuează animalitatea şi materia; în acestea din urmă insistă asupra părții lor de spirit, de energie, de vitalitate belicoasă. Or, pe un peisaj irealizat — acesta e pesemne cuvîntul just — figurile sînt obligate să-şi tîrască o existență grotescă. Cum oare mai pot apăsa pămîntul, dacă pămîntul aici nu e pămînt ? Cum e oare cu putință să respire, dacă aerul aici nu este aer ? Fundalul şi figura se scuipă reciproc, sînt incompatibile şi se-mping unul pe altul afară din tablou. Ne aflăm în domeniul capriciului şi, ca atare, departe de domeniul Artei.
Arta e sensibilitatea la necesar. Zicînd asta, trag nădejdea să coincid cu ceea ce nu doar o dată l-am auzit pe un mare artist al pămîntului nostru care, ca mare artist, posedă o genială intuiție a esenței artei. Mă refer la Valle-Inclân[1], cînd spune: „Arta este arta eternului, a ceea ce nu are vîrstă." Etern, evi-

1 Ramon Marfa del Valle-Inclân **(1869 ?—1936),** mare scriitor spaniol care s-a remarcat prin singularitatea, incisivitatea şi independența sa de spirit. Poet, dramaturg şi mai ales prozator de mare forță şi subtilitate stilistică: *Sonatas de otono* (1902), *de estîo* (1903), *deprimavera* (1904) şi *de invierno* (1905); romane despre războaiele carliste *{Elres-plandor de la hoguera, Gerifaltes de antano), Tirano Banderas,* teatru etc. A fost tradus şi în românește. *(N.t.)*

iL

dent, nu vrea să însemneze ceea ce dăinuie pururi, căci atunci ar trebui să aşteptăm sfîrşitul vremurilor pentru a începe să facem artă. Nici ceea ce a durat pînă astăzi, căci au durat multe lucruri care mîine sau după aceea vor pieri. Nu: simptomul eternului este necesarul. Asta gîndeşte, cred eu, Valle-Inclân. Este vorba de faptul că arta adevărată trebuie să exprime un adevăr estetic, ceva ce nu e o întîmplare, o anecdotă, ci o temă necesară. Dar să lăsăm chestiunea asta excesiv de abstractă şi de riscantă pentru a fi discutată aici. Să notăm doar că în acest tablou al lui Zuloaga unitatea şi soliditatea care strălucesc în el provin nu din tehnica lui, ci din tema latentă de sub pictură.
Din tema sa îşi extrage Zuloaga acea vigoare caracteristică unora dintre tablourile sale, iar focul de armă pe care ni-1 aplică în plin piept cînd ne confruntăm cu ele reprezintă explozia subită a spiritului nostru, volatilizat în contactul cu o realitate tragică.
Piticul Gregorio Burdufarul ar rămîne o curiozitate antropologică, un fenomen de bîlci, dacă fizionomia sa concretă, individuală, de lighioană umană nu ar fi îmbogățită şi explicată prin ideea generală, prin sinteza difuzată în peisajul brut care-1 înconjoară. Gregorio Burdufarul e un simbol; dacă vrem, un mit spaniol. Şi-n asta constă forța lui Zuloaga: în a fi un creator de mituri. Să vedem cum.
Se ştie că Zuloaga s-a declarat duşman al doctrinei euro-penizatoare pe care, în forme şi tonuri diferite, o apărăm unii dintre noi. Prin urmare, Zuloaga este duşmanul nostru. Dar acum nu se pune problema să discutăm doctrine. în fața operei de artă, discrepanțele teoretice despre istorie şi politică trebuie să amuțească. Cu toate acestea, doctrina europenista a avut, abstracție făcînd de judiciozitatea sau eroarea

ei, o utilitate indiscutabilă: aceea de a pune în termenii săi extremi problema Spaniei. Şi unii, şi alţii sînt de acord în următoarea privinţă: rasa spaniolă e o rasă care a refuzat să realizeze în ea însăşi acea serie de transformări sociale, morale şi intelectuale pe care le numim Era Modernă. Civilizaţia a avansat, a construit noi forme de viaţă, a impus existenţei noi condiţii, pretinde noi virtuţi şi respinge ca vicii şi slăbiciuni şi turpitudini unele socotite

odinioară virtuţi. Popoarele care s-au supus acestei schimbări de mediu istoric au renunţat să persevereze în fiinţa lor, au acceptat reformele propriului caracter şi au cumpărat bunăstarea, puterea, moralitatea şi ştiinţa în schimbul acelei renunţări. Ca Faust, şi-au vîndut sufletul sau părţi din el ca să-şi amelioreze soarta.

Poporul nostru, dimpotrivă, a rezistat: istoria modernă a Spaniei se reduce pesemne la istoria rezistenţei sale în faţa culturii moderne. Se va spune că şi China sau Marocul au rezistat. Dar cultura modernă este, riguros vorbind, cultura europeană, iar Spania este unica rasă europeană care a opus rezistenţă Europei. Acesta îi este comportamentul, genialitatea, condiţia, marca. O năzuinţă neîmblînzită de a dăinui, de a nu se schimba, de a se perpetua într-o substanţă identică! Veacuri de-a rîn-dul, poporul nostru nu a vrut să fie altfel de cum este; n-a vrut să fie ca altul.

Oricare ar fi judecata pe care am merita-o pentru acest fapt, o atare luptă a unei rase contra destinului are o asemenea măreţie şi cruzime, încît constituie o temă tragică, o temă eternă şi necesară. Căci cultura, care reprezintă o veşnică schimbare progresivă, este, totodată, o eternă distrugere a înseşi popoarelor care o creează. Şi grozăvia împrejurării devine şi mai evidentă acolo unde un popor refuză să-şi admită puterea caracterului şi-şi centrează toate energiile, ocupate mai înainte cu producerea de cultură, în purul instinct de conservare contra culturii înseşi, contra noii ordini inflexibile şi fatale. Ca orice tragedie, şi ea reclamă o formulă paradoxală ce poate suna astfel: o rasă care moare din instinct de conservare.

Spunînd asta, n-am făcut însă decît să ne apropiem conceptual de temă, şi conceptele sînt totdeauna o mediere între lucruri şi noi înşine. E nevoie să ajungem la o conştiinţă mai profundă, la o conştiinţă nemijlocită a temei spaniole. Aceasta e conştiinţa sentimentală, sensibilitatea. Zuloaga este un artist atît de mare fiindcă a stăpînit arta de a face sensibilă tragica temă spaniolă.

Va rezulta cu claritate acum de ce arta anecdotică nu este Artă. Un tablou anecdotic ne prezintă un crîmpei de realitate

atît de plăcut, atît de interesant, încît ne amuzăm cu el. Şi sîn-tem captivaţi de existenţele distractive încarcerate în pînză. Un tablou adevărat se slujeşte de ceea ce se află exprimat în el ca de un plan înclinat pentru a ne face să lunecăm şi să ne lansăm vertiginos într-o ultralume unde durerile dor mai mult şi bucuriile bucură mai intens, şi totul are o viaţă potenţată, extrem de densă şi incalculabilă: un loc miraculos, unde totul se împlineşte, unde fiecare lucru e un simbol. Şi ce e oare un simbol dacă nu acea putere supremă care, infuzîndu-se într-un lucru, face ca în el să trăiască şi celelalte sau cel puţin o mare parte ?

Simplitatea bestială a acestui pitic ne face să lunecăm, în căutarea unei explicaţii, în peisajul înconjurător: în el, la rîndu-i, găsim un comentariu neliniştitor al celui dintîi şi iarăşi lunecăm către figură, care din nou ne împinge pe pămîntul unde s-a născut şi care, vitalizat, ni se pare a fi omul însuşi, şi sfîrşim prin a înţelege că tabloul se găseşte în afara amîndurora, în relaţia lor, în unitatea lor, în ceea ce nu se află pictat, într-o infinitate de oameni diferiţi care vieţuiesc pe pămînturi diferite, dar care se integrează în şi coincid cu acest destin teribil de simplu: a muri pe pămîntul lor întrucît năzuiesc să se păstreze identici.

Divin pitic muritor, dihanie barbară ce nici măcar nu ajungi să fii o fiinţă omenească, dar eşti totuşi destul ca să simţim lipsa a ceea ce-ţi lipseşte! Tu reprezinţi dăinuirea unui popor dincolo de cultură; tu reprezinţi voinţa de incultură. Şi ce oare se găseşte dincolo de cultură ? Natura, spontanul, forţele elementare. De aceea, cînd pictorul a vrut să ridice în slăvi o rasă ale cărei virtuţi specifice sînt energia elementară, elanul precivi-lizat, el a urmat tradiţia foarte veche a artei, ce reprezintă ceea ce se găseşte în om ca natură ireductibilă şi ca element, în omul capnform, în satir, şi a căutat excelenţa ta diformă, pitic sublim, satir spaniol, şi ţi-a dat ca atribute două piei pestriţe. A fi om este o permanentă depăşire de sine. Tu, satirul burdu-far, eşti omul care se opreşte pe drumul perfecţiunii, îşi înfige picioarele-n

pămînt şi decide să dăinuiască, sfidînd schimbarea irezistibilă. Glia din jur, maica ta, se scutură ca şi tine de cultivare şi devine aspră şi brutală şi caprină, ca tine, faţă cu muşchi încordaţi. Pîrloagă a rămas cîmpul în jur, iar oraşul de-

cadent îşi revarsă putrefacţia şi ruina peste zidurile căzute în ruină. Tu însă te înalţi deasupra dezolării la care ţii, deasupra pămîntului tonsurat, uscat, pietros, sub cerul dur, metalic, reverberant ca o piatră preţioasă; te înalţi vînjos şi grumazul tău de tăurean îndură cu seninătate jugul fatalităţii.
In tîrg te aşteaptă oameni care îşi înalţă spre cer curpenii lenevoşi ai braţelor, şi tu, spiriduş familiar, spirit al rasei, le duci burdufurile umplute cu sîngele solului nostru, care este un foc ce aprinde patimile, zbîrleşte urile şi consumă gîndurile năs-cînde.
Du-te, du-te în tîrg, forţă de neofilit: îndeplineşte-ţi misiunea fidelă şi tragică. Ai însă grijă să nu-ţi plesnească burdufurile şi ulîţele să nu bălţească de sîngele Spaniei.
Mult mai mult ar putea spune despre acest tablou cineva care s-ar pricepe mai mult la pictură. Eu însă nu sînt critic de artă, şi aici ia sfîrşit estetica „Piticului Gregorio Burdufarul".

O VIZITĂ LA ZULOAGA'

Pe drumul de întoarcere din Germania cea puternică în Spania, loc al pasiunilor multiforme, am făcut halta obişnuită în Franţa, cea bine cultivată. Şi din Franţa, la Paris, un nod de lumină. Şi-am avut un moment de sinceritate cu mine însumi şi m-am întrebat: ce să caut oare să văd în toiul acestei luminozităţi risipitoare ? Parisul este tot o lumină. Nu e un lucru fatal ? Pentru că aş fi vrut să văd ceva, să duc cu mine în fundul Spaniei o intuiţie puternică. Cum însă în Paris nu se găseşte decît lumină, nu e nimic de văzut.
Străbat de ani de zile Europa ca, în vremuri îndepărtate, antecesorul meu Ibn Bătuta, care a plecat din Andaluzia cu toiagul său de drumeţ şi s-a dus prin lumea largă în căutarea sfinţilor de pe pămînt. Dar o soartă nefericită m-a făcut să mă nasc într-o vreme cînd Europa e în criză de sfinţi şi eu îmi tîrăsc pe ulîţe şi drumuri desagii doldora de capacitate de adoraţie pe care n-am izbutit să mi-o cheltuiesc. Nici la Paris nu există sfinţi *pour le moment.* Traversînd într-un taxi marele oraş, mi s-a părut că traversam mediocritatea aurită de care vorbea Horaţiu.
Parisul s-a preschimbat într-o legendă decolorată: sub ea — cine se îndoieşte — sîngele francez pregăteşte noi fermenţi, ale căror emanaţii vor acţiona din nou într-o bună zi asupra crustei globului. Noi însă, între timp, avem nevoie de afirmaţii ascendente.
Şi ceva de felul acesta m-am dus să găsesc — cine-ar zice ? — acasă la un spaniol care trăieşte la Paris şase luni pe an. Spaniolul acesta este Zuloaga.

[1] [Articol publicat în ziarul *La trema* din Buenos Aires, la 4 februarie 1912. Se reproduce pentru prima oară.]

Argentinienii l-au putut cunoaşte prin operele pe care le-a trimis anul trecut. Asta îmi dă oarecare libertate ca să vorbesc. Căci despre tablouri nevăzute, ce se poate spune ? Nu există nici un exerciţiu la fel de melancolic ca acela de a pretinde, cu ajutorul vorbelor, cu ajutorul corpurilor difuze şi vagi ale vorbelor, să descrii un tablou. Cuvîntul domneşte în lumea fluidităţii şi a mobilităţii: el capturează ideile, amazoane iuţi care traversează în galop planul minţii, vînează fauna fugitivă a sentimentelor care vin şi se duc prin meandrele inimii, dar se declară total inapt de a exprima imensul calm concret al unui strat de culoare pe cutare pînză netedă. Dacă tablourile s-ar mişca lăuntric, ar exista doar poezie şi muzică, dar tabloul se află aici, dintr-o dată, întreg: un microcosm.
Zuloaga a obţinut, la Roma, un mare triumf: complicaţii politice de mai mare sau mai mică importanţă au împiedicat ca triumful său să dobîndească şi confirmarea oficială oportună. Dar ziarele romane au apărut cu titluri de genul: *IIpiu forte Zuloaga.* Şi vizitatorii expoziţiei au avut parte în sală de cele mai

puternice impresii.
Parisul i s-a supus. Nu demult scria Georg Brandes, celebrul critic din Danemarca, în *Frankfurter Zeitung:* „Un salon parizian de azi, care vrea să dea dovada unei extreme selecții, trebuie să-şi asigure prezența lui Zuloaga sau a lui Rodin."
Pentru unul ca mine, care duc de ani de zile un război necruțător contra valorilor spaniole fără acoperire, în favoarea altor noi valori fiduciare mai exacte, mai ferme şi mai exigente, e o mare satisfacție să găsesc, din cînd în cînd, cîte o figură temeinică, cîte un nume integru în preajma căruia să mă odihnesc şi să mă bucur de un armistițiu. Tocmai de aceea am urcat cu însufleţire nenumăratele trepte ale unui imobil de pe strada Caulaincourt, la al cărui ultim etaj îşi are Zuloaga studioul.
E un apartament extrem de modest, aproape gol, şi eu unul aş zice că, în plin lux parizian, cei patru pereți par să afirme dreptul la dezolare şi la brutalitate ce se proclamă în fundalul tuturor tablourilor lui Zuloaga. Pe unul din pereți atîrna o singură pictură: *Apocalipsa* lui El Greco sau, mai bine zis, partea inferioară a acestei compoziții pe care, într-una din incursiu-

nile sale prin străfundurile trupului castihan, a izbutit s-o descopere Zuloaga. Acest tablou, după cum reiese din inventarul bunurilor lui El Greco, recent descoperit de către domnul San Roman, trebuie să fi fost unul din ultimele pe care le-a pictat Domenico Theotocopuh şi este parcă o viziune ultimă a materiei de către un spirit pe cale să se mistuie, ars de propriile-i arşițe. în prim-plan, la stînga, enorma figură a Sfîntului Ioan, bătrînul fecior cu mîinile ridicate, într-un gest echivoc de spaimă şi evocare. Şi în spatele lui, sub o mare bătălie dată în slavă de nori, trupuri goale şi strălucitoare ce năzuiesc să se volatilizeze şi să se cufunde în acea dramă aeriană şi semispi-rituală a cerurilor. Şi nimic mai mult. E nevoie de mai mult ? *Apocalipsa* ar putea fi prea bine unul din cele mai bune tablouri din lume, deoarece în fața lui simțim, cu o nemijlocire în-spăimîntătoare, tema cea mai simplă şi mai profundă a picturii: un pic de materie începînd să ardă[1].
E cu adevărat un motiv de satisfacție să vezi apărînd în această ambianță grosieră fizionomia robustă, aproape gigantesca a artistului. Zuloaga e un exemplar magnific al rasei basce. Provine dintr-o veche familie din Eibar care, din tată în fiu, într-o continuitate seculară, îşi face educația pentru artă. Bunicul şi tatăl lui au fost meşteri excelenți de articole damaschi-nate; unchiul său Daniel, care încă trăieşte, e unul dintre cei mai buni ceramişti din cîți cunosc. Ignacio, pictorul nostru, marchează expansiunea triumfală în fața publicului din ambele lumi a unei tradiții îndelungate şi pregătite cu grijă într-un colț obscur al pămîntului spaniol.
Nu e cîtuşi de puțin o pierdere de timp să punem în evidență această genealogie, deoarece tot ce este atotputernic, substanțial în opera lui Zuloaga este tocmai ceea ce, prin maniera sa individuală, îi vine din acea tradiție. Şi cum e paradoxal să afirmăm că ceea ce este cu adevărat valoros la un artist cu o înfățişare atît de originală şi de hirsută constă mai degrabă în ceea ce-i vine dintr-o tradiție familială, mai mult chiar, dintr-o
[1] [Acest paragraf a fost inclus de Ortega în eseul său „Muerte, re-surreccion", *El Espectador,* II.]

tradiție de artişti populari, relativ anonimi şi impersonali, merită să zăbovim un pic asupra acestui fapt[1].
Din punctul meu de vedere, Zuloaga îşi datorează triumful împrejurării de a fi poate unicul pictor în viață a cărui temă n-a fost inventată de către el. Mă voi explica. De mulți ani pictorii nu mai pictează tablouri. Sînt preocupați să rezolve probleme tehnice care sînt, fără îndoială, de-o enormă însemnătate, pentru a spori facultățile artei. Dar asta aduce cu sine renunțarea la cea de-a patra dimensiune de care, pentru a fi astfel pe deplin, are nevoie orice operă de artă. Şi această a patra dimensiune este sensibilitatea la temele umane esențiale.
Tocmai pentru că arta este tehnică şi abilitate, arta are nevoie să fie ceva mai mult. Cînd se spune despre ceva că e un instrument, se dă de înțeles că, izolat şi prin sine, este lipsit de valoare: e necesar ca instrumentul să-şi justifice existența, reali-zînd funcția pentru care a fost făurit. în acelaşi mod, arta este arta de a înzestra sufletele cu o sensibilitate potențată. Or, sensibilitatea mai mare sau mai mică stă pur şi simplu în capacitatea noastră de a percepe sau nu anumite realități fugitive, profund simbolice, care se află în adîncul realităților grosiere şi evidente, ca secretele delicate ale instinctului în inimile năucitoare ale fecioarelor.
Cînd ne înzestrează cu această sensibilitate superioară, arta nu face decît să ne pună într-o intimitate

perfectă şi nemijlocită cu misterele elementare ale condiţiei umane, cu problemele cardinale ale cosmosului. Astfel, poetul italian Pascoli spunea, cu delectabilă exagerare, că scopul unic al poeziei este de a ne face să simţim nemijlocit mişcarea şi vitalitatea stelelor în corpul infinit al cosmosului, de a ne înzestra cu o conştiinţă cos-
mica.
Ei bine, eu cred că există un soi de categorii estetice, un soi de probleme fundamentale în tragedia umană, care se află aici în parte de la începutul timpurilor şi că doar din zece în zece
[1] [între acest paragraf şi următorul, Ortega a intercalat paragrafele al patrulea, al nouălea şi al zecelea din eseul precedent. Reproduce de asemenea unele fraze din acelaşi eseu şi în următoarele paragrafe.]

secole sînt sporite cu ajutorul unei intuiţii noi şi abisale. Aşa stau lucrurile cel puţin în evoluţia ştiinţei şi a moralei; nu există nici un motiv să nu stea aidoma şi în artă.
Se vorbeşte deseori de originalitate şi se înţelege prin asta nu ştiu ce pretenţie ingenuă existentă în unii oameni de-a inventa ceva complet nou. Nu există nimica nou, nu există nimica vechi decît cu numele: podul cel mai vechi din Paris este *Pont Neuf*. Există, într-adevăr, unele realităţi esenţiale şi perene, resimţite încă de la începuturile culturii, iar în jurul lor o variaţie necontenită de semirealităţi fără pondere şi nesemnificative, care nu sînt nici noi, nu sînt nici vechi, fiindcă sînt pur şi simplu momentane. Om cu adevărat original este cel care, trecînd de acele reverberaţii superficiale, îşi adînceşte cît mai afund privirea şi mîna în problemele cordiale, eterne, şi le scoate o clipă în văzul oamenilor.
Arta populară, deşi e mai puţin eficace şi energică decît arta reflexivă, se menţine în schimb mai puţin îndepărtată de acele teme de subsol ce constituie forţele ultime şi transcendente ale artei. Şi e foarte curios cum în tablourile lui Zuloaga, de sub personalitatea lui individuală manierizată se ridică o personalitate anonimă de artist spaniol, crescut în tainiţele rasei, care dăinuieşte în contact cu tragedia elementară a vieţii noastre.
Zuloaga îşi contrabalansează cele şase luni de existenţă la Paris cu alte şase luni cît trăieşte la Segovia. în asociaţie cu unchiul său Daniel, a cumpărat o străveche biserică romanică, austeră şi robustă, iţită pe o colină. Şi acolo îşi are studioul de creaţie. Şi acolo se-afundă periodic în mîlul originar al poporului său şi acolo percepe răcnetul surd al durerilor estetice care răsucesc inima profundă a pămîntului.
Triumful lui Zuloaga se datorează faptului de-a fi adus, pe lîngă forţa definitorie de artist reflexiv şi personal, acest fond al său familiar de artist popular şi anonim, care trăieşte grefat în viaţa inconştientă a unui popor, ca un stejar îndelung dăi-nuitor în ampla vitalitate a unui peisaj castilian.
Printr-unele tablouri ale lui Zuloaga trece bătînd sălbatic un vînt irezistibil, exaltant, barbar; o răsuflare caustică ce pare a veni din plămînii fierbinţi ai unei fiare; un curent de ceva ne-

definit, de ceva atît de viguros, atît de substanţial şi necesar, încît, strivind ceea ce e pictat pe pînză, îl aşază, îl concentrează, îi dă pondere existenţială, soliditate, necesitate. Despre unele dintre picturile sale s-ar zice că sînt ca nişte defileuri prin care irumpe furtunos un dinamism superior lor şi independent de ele.
Zuloaga ne prezintă o temă eternă a istoriei exprimată cu atitudini spaniole.
Am încercat să precizez această temă în felul următor:
Rasa spaniolă e o rasă care a refuzat să realizeze în sine însăşi acea serie de transformări sociale, morale şi intelectuale pe care le numim Epoca Modernă. Civilizaţia a avansat, a construit noi forme de viaţă, a impus noi condiţii existenţei, pretinde noi virtuţi şi respinge ca vicii şi slăbiciuni şi turpitudini unele socotite odinioară virtuţi. Popoarele care s-au supus acestei schimbări de mediu istoric au renunţat să persevereze în fiinţa lor, au acceptat reformele propriului caracter şi au cumpărat bunăstarea, puterea, moralitatea şi ştiinţa în schimbul acelei renunţări. Ca Faust, şi-au vîndut sufletul sau părţi din el ca să-şi amelioreze soarta.
Poporul nostru, dimpotrivă, a rezistat: istoria modernă a Spaniei se reduce pesemne la istoria rezistenţei sale faţă de cultura modernă. Se va spune că şi China sau Marocul au rezistat. Dar cultura modernă este, riguros vorbind, cultura europeană, iar Spania este unica rasă europeană care a opus rezistenţă Europei. Acesta îi e comportamentul, genialitatea, condiţia, marca. O năzuinţă neîmblînzită de a dăinui, de a nu se schimba, de a se perpetua într-o substanţă identică! Veacuri de-a rîndul, poporul nostru nu a vrut să fie altfel de cum este; n-a vrut să fie ca altul.

Oricare ar fi judecata pe care am merita-o pentru acest fapt, o atare luptă a unei rase contra destinului are o asemenea măreție şi cruzime, încît constituie o temă tragică, o temă eternă şi necesară. Căci cultura, care reprezintă o veşnică schimbare progresivă, este, totodată, o eternă distrugere a înseşi popoarelor care o creează, iar grozăvia împrejurării devine şi mai evidentă acolo unde un popor refuză să-şi admită amputarea caracterului şi-şi centrează toate energiile, ocupate mai înainte

cu producerea de cultură, în purul instinct de conservare contra culturii înseşi, contra noii ordini inflexibile şi fatale. Ca orice tragedie, reclamă şi ea o formulă paradoxală ce poate suna astfel: o rasă care suferă o moarte tranzitorie din instinct de conservare.
Spunînd asta, n-am făcut însă decît să ne apropiem conceptual de temă, şi conceptele sînt totdeauna o mediere între lucruri şi noi înşine. E nevoie să ajungem la o conştiință mai profundă, la o conştiință nemijlocită a temei spaniole. Aceasta e conştiința sentimentală, sensibilitatea. Zuloaga este un artist atît de mare fiindcă a stăpînit arta de a face sensibilă tragica temă spaniolă.
Europa s-a transformat în ceea ce semnifică din punct de vedere etimologic: şes larg. Ea este o cîmpie morală şi intelectuală. Pe ea tablourile lui Zuloaga sînt ca strigătul de luptă al unui popor care a ştiut să reziste şi azi îi oferă speranței posibilitățile ascunse în puternicele sale instincte intacte.

DESPRE REALISM ÎN PICTURĂ[1]

Unii pictori care şi-au dus tablourile anul acesta la Expoziția oficială — denumire redundantă, pentru că orice este oficial presupune expoziție — au încercat să introducă în spațiul dintre rame nițică artă. Au încercat să introducă forme, organe estetice. Căci prin asta se deosebeşte rama de o vitrină sau rama unei ferestre de rama unui tablou: prin acelea se văd lucruri supuse gravitației universale; prin aceasta se văd forme eliberate de existență.
Şi, cu un tact cu adevărat exemplar, critica, juriul şi publicul i-au maltratat pe acei tineri pictori pentru mania în care au căzut de a crea o lume sentimentală cu părul de leu din penelurile lor şi pentru că s-au lăsat impulsionați de
un desiderio vano della bellezza antica (o năzuință vană de frumusețe-antică - *N. t.).*
Şi ca toți cei care, în Spania, aspiră din întunecime spre claritate, au fost şi ei dojeniți cu luminoasa evocare a ceea ce se numeşte rasă, castă sau tradiție națională. Şi s-a decretat că noi, spaniolii, am fost realişti — decret care conține o anumită gravitate — şi, încă mai rău, că noi, spaniolii, trebuie să fim realişti, aşa, cu sila. Şi numaidecît pictorii aceia au fost numiți idealişti, ceea ce va fi însemnînd cine ştie ce condiție urîtă, deoarece cu-vîntul era folosit ca o insultă evidentă.
Şi, în cele din urmă, nu atît operele prezentate erau motiv de supărare, cît „tendințele"... Tendințele erau şi ceea ce obişnuia să osîndească Inchiziția. Răul de pe lume îl constituie
[1] *[El Imparcial,* 21 iunie 1912.]

tendința. Pentru că tendința este un imbold dinspre prezent către cfjej ce încă nu există pe pămînt, către ceea ce nu există decii m mintea unora. Tendințele tind mereu către idei: dinspre real către ideal. Către realitate nu poți tinde, pentru că ea se află acolo unde ne aflăm şi noi. A poseda tendințe înseamnează a poseda idei, însemnează a purta înăuntru un ideal aşa cum porți o sabie la brîu sau o lance în mînă. Şi aşa ceva e interzis, fiindcă, aşa cum spunea Goethe, „orice ideal este utilizabil în scopuri revoluționare".
Nu instituiți, voi, pictorii noi, uzanțe noi. Există o estetică dominantă: ea se autodenumeşte realism. Este o estetică comodă. Nu trebuie să inventezi nimica. Iată lucrurile, iată pînza, paleta şi penelurile. Se pune problema de a face astfel încît lucrurile care se află acolo să treacă pe pînza care se află aici. E o estetică în stilul celor ce vorbesc în Piaza Mayor: „Onorat public, iată oul şi iată batista..."
Un celebru pictor contemporan obişnuia să-şi rezume estetica în aceste cuvinte: „Arta picturii constă în a face un ardei care să pară un ardei." Asta e pictura din punctul de vedere al pictorului, dar din punctul de vedere al contemplatorului, ar trebui să zicem aşa: „Plăcerea estetică pe care o produce un tablou e tot ce poate fi mai asemănător cu o indigestie."
Să ne mai mirăm cînd auzim că unele persoane cît de cît serioase îl numesc pe Velâzquez realist sau naturalist ? Cu o inconsecvență de toată frumusețea, ele surprind în acest fel toate meritele velazquine.

Căci dacă pe Velâzquez l-ar fi interesat în primul rînd lucrurile, *res* sau Natura, n-ar fi fost nimic mai mult decît un discipol al flamanzilor şi al quattrocentiştilor italieni. Aceştia sînt cuceritorii lucrurilor, ai naturilor lucrurilor. Şi nu întîmplător. Să deschidem *Tratatul* lui Leonardo oriunde vrem şi vom găsi teoria realismului estetic.
Cea de-a doua jumătate a secolului al XlX-lea 1-a aşezat pe Velâzquez pe culmea supremă a artei. Nu noi, să se ştie: en-ckzii, francezii ne-au învăţat să-1 privim pe Velâzquez. Nu Lucas îi descoperă cu ochi proaspeţi pe Velâzquez şi pe Goya. Lucas era incapabil de atare genialitate. Delacroix îi arată lui Lucas secretul celor doi mari pictori ai noştri: anume că ta-

blourile se pictează aşa cum se făuresc bijuteriile: cu materii preţioase, cu culori neprevăzute şi strălucitoare. Este limpede că Lucas n-a învăţat niciodată bine lecţia. A învăţat-o şi a potenţat-o Manet. Acel Velâzquez despre care se vorbeşte astăzi nu este cel pe care-1 vedeau ochii terni ai lui Filip al IV-lea, ci Velâzquez al lui Manet, Velâzquez-ul impresionist.
Or, nu există nimic mai opus realismului decît impresionismul. Pentru acesta din urmă nu există lucruri, nu există *res,* nu există corpuri, spaţiul nu este o imensă ambianţă cubică. Lumea e o suprafaţă de valori luminoase. Lucrurile, care încep aci şi sfîr-şesc colo, sînt topite într-un creuzet prodigios şi prind să curgă unele prin porii celorlalte. Cine e oare capabil să surprindă un lucru într-un tablou al lui Velâzquez din ultima sa epocă ? Cine e oare capabil să semnaleze unde începe şi unde sfîrşeşte o mînă din *Las Menmas* ? încă am putea nădăjdui să ţinem cînd-va în braţe trupul fildeşiu şi languros al Monei Lisa, dar camerista care-i întinde glastra copilei cezarice e fugitivă ca o umbră şi, dacă am încerca să o prindem, ne-ar rămîne în mîini doar o impresie.
Nu e cu putinţă să ne imaginăm o antiteză mai mare decît cea existentă între pictorii care caută natura, lucrurile, şi cei care caută impresiile lucrurilor. Wickhoff[1], din Viena, a numit aceste două direcţii ale picturii naturalism şi iluzionism. Na-turaliştii — precum italienii din secolul al XV-lea, flamanzii şi germanii —, reunesc în tablou o serie nenumărată de acte vizuale; ei au studiat în prealabil fiecare lucru şi fiecare parte a fiecărui lucru; au cercetat cu aceeaşi acribie figurile menite să ocupe primul plan şi pe cele destinate să fie aşezate în ultimul; au constatat deformările pe care aerul intermediar le impune corpurilor îndepărtate (să ne amintim ceea ce scrie Leonardo despre gradaţiile albastrului în funcţie de distanţe); au învăţat anatomie, perspectivă, fizică. Se apropie de toate corpurile înarmaţi cu toate armele ca şi cum ar pleca să cucerească o lînă
[1] Franz Wickhoff, reprezentant al şcolii de estetică vieneze, al cărei fondator este considerat. A dezvoltat şi difuzat doctrina italianului Giovanni Morelli. Opera principală: *Wiener Genesis,* Viena, 1895. *(N.t.)-*

de aur. Şi chiar asta sînt, în realitate, lucrurile pentru ei: bogăţii sublime contemplate de ochii pofticioşi. Căci sînt cu adevărat senzuali şi îndrăgostiţi de pămînt şi de realităţile de pe pămînt. Globii lor oculari se adaptează la orice distanţă şi la orice lucru : îşi dau toată osteneala întru urmărirea lor. Realitatea domneşte asupra pictorului ca femeia iubită în ceasul paroxismului.
Dar Velâzquez al nostru... Contemplaţi-i în autoportrete dispreţul cu care ochii săi osteniţi privesc lumea. în spatele lui pare a i se înălţa, ca o muză domestică, indiferenţa. II interesează doar imaginile fugitive care, într-o vibraţie a pleoapelor, îi trimit lucrurile pe retină. Şi fiecare tablou al acestui geniu este, mai curînd decît un fragment de lume, o imensă retină exemplară. Velâzquez ne iluzionează, ne halucinează. Departe de a-şi obliga ochii să se acomodeze solicitărilor corpurilor, face ca acestea să se acomodeze viziunii sale şi, trecînd printre pleoapele lui abia deschise, lucrurile sînt mai întîi laminate, apoi pulverizate în atomi de lumină. Pe Velâzquez îl interesa lumina, nu corpurile lucrurilor. Lumina, materia cu care Dumnezeu a creat lumea.
Despre Goya nu avem ce vorbi în această privinţă, deoarece divinul satir al picturii nu e numai indiferent în faţa lucrurilor. Se apropie de ele, da. Nu are distincţia dispreţuitoare a lui Velâzquez. Se apropie însă de ele cu un bici şi plesneşte cu el ca un energumen sărmanele spinări gîfîitoare. în tablourile unde pare a se lăsa în voia furiilor demoniace care-i cuibăresc în inimă asemeni unor păsări negre şi rapace într-o turlă de granit, lucrurile vin lacerate, sfîrtecate, zdrenţe ale lor însele. Unde ar mai putea fi loc de realism în acest geniu al capri-ciozităţii ?
Realismul spaniol e unul din multele cuvinte vagi cu care ne-am tot umplut în capete golurile ideilor exacte. Ar fi de-o enormă însemnătate ca un tînăr spaniol cunoscător al acestor subiecte să-şi asume sarcina de a rectifica atare loc comun care închide orizontul cu un gard cenuşiu de spini opus aspiraţi-

ilor nutrite de artiştii noştri. S-ar dovedi poate că sîntem exact contrariul a ceea ce se spune: că sîntem mai degrabă amatori de baroc şi dinamic, de torsiuni şi expresivism.
^

Şi-ar fi o veste bună. Deoarece cu ajutorul cuvîntului realism se urmăreşte îndeobşte să se semnifice o carenţă de inventivitate şi de dragoste pentru formă, de poezie şi de reverberaţii sentimentale, care pîrjoleşte în chip jalnic cea mai mare parte a picturilor spaniole. Realism însemnează atunci proză. Realism însemnează atunci negare a artei, s-o spunem fără înconjur.
Pictorii care au fost cei mai discutaţi anul acesta, şi cărora nici nu încerc în mod special să le iau apărarea, năzuiesc să izgonească negustorii din templu, proza din artă. Caută, îndărătul aparenţelor, noi forme de construit. Să-şi consolideze intenţiile: să-şi corijeze unele infantihsme şi arhaisme, dar să nu se îndoiască de faptul că sînt pe drumul cel bun. Arta nu este belşug de lucruri, ci creaţie de forme. Patruzeci de ani de impresionism socot că sînt suficienţi pentru a adăuga noi unelte tehnicii picturale şi a-i spori posibilităţile. Pentru a mia oară sarcina imediată a artei redevine cucerirea formei. Asaltaţi forma secolului al XX-lea!
Dar Natura ?
într-o zi, la Whistler a venit o nouă elevă şi-a început să picteze un peisaj cu o purpură magnifică şi cu uluitoare tonuri de verde. Whistler a privit pînza şi a-ntrebat-o pe autoare ce anume pictează. Ea îşi întoarce ochii visătoare şi răspunde:
— Pictez natura aşa cum mi se arată. Nu asta trebuie să facem, domnule Whistler ?
— Ba da, ba da — făcu maestrul calm —; cu condiţia ca natura să nu se înfăţişeze aşa cum o pictezi dumneata.

ÎNCERCARE DE ESTETICĂ ÎN CHIP DE PREFAŢĂ'

Acest volumaş de versuri — numit de autorul său *Trecătorul* — ne îngăduie să asistăm la ivirea unui nou poet, la naşterea unei noi muze. Văzduhul e populat în fiecare clipă de voci poetice dintre care unele sînt pline şi armonioase, cel puţin corecte; dar foarte puţine dintre ele sînt strigăte lirice originale. Să nu fim prea intransigenţi cu lipsa de originalitate; operelor de artă în care nu se încearcă un stil nou, să le aplicăm o critică adecvată. Să le pretindem plenitudine, armonie, cel puţin corectitudine — virtuţile exteriorităţii.
Să ne rezervăm însă iubirea de cititori pentru adevăraţii poeţi, adică pentru oamenii care aduc un stil nou, care sînt un stil. Pentru că asemenea oameni îmbogăţesc lumea, amplifică realitatea. Materia, se spunea înainte vreme, nu sporeşte şi nici nu scade; acum fizicienii spun că ea se degradează, se împuţinează. Continuă să fie adevărat că nu sporeşte. Asta însemnează că lucrurile sînt mereu aceleaşi, că din materialul lor nu ne poate veni nici o augmentare. Iată însă că poetul face ca lucrurile să intre într-un vîrtej şi parcă într-un dans spontan. Supuse acestui dinamism virtual, lucrurile dobîndesc o nouă semnificaţie, se prefac în alte lucruri noi.
[1] [Prefaţă la cartea *El Pasajero,* de J. Moreno Villa, Madrid, 1914.] Jose Moreno Villa (1887-1955), n. la Malaga, m. în Mexic, unde a emigrat după războiul civil. Studii de chimie în Germania, bibliotecar, poet şi pictor. Andaluzism cu accente central-europene. Numeroase volume de versuri şi proză. O culegere aproape completă a poeziei sale: *La musica que llevaba* (1913-1947), Losada, Buenos Aires. *(N. t.)*
^w

Materia pururi veche şi invariabilă, răpită de vîrtejuri cu traiectorie mereu nouă, constituie tema istoriei artei. Vortexurile dinamice care aduc noutate în lume, care sporesc ideal universul sînt stilurile. Ajuns în situaţia, pentru mine atît de neprevăzută şi de ciudată, de a scrie cîteva pagini în fruntea unui preafrumos mănunchi de poezii, nu ştiam ce hotărîre să iau.
Valoarea caracteristică acestei cărţi constă, după cum am spus, în faptul de a anunţa un poet cu adevărat nou, un stil, o muză. Pe de altă parte, stilul, muza din aceste pagini nu fac decît să-şi iniţieze germinarea. Cred că ar fi nedelicat să ne apropiem de el prea curînd pentru a-1 defini. Socot preferabil

să dedic paginile următoare încercării de a stabili cît de cît ce poate fi în genere un stil, o muză. Din ele i se va transmite cititorului un sentiment de respect față de aceste prime cuvinte al unui poet care aspiră la tot ce poți aspira mai mult în artă: a fi el însuşi.
Cititorul să fie avertizat cu toate acestea că, pentru paginile de absolută poezie ale *Trecătorului,* cele ce-mi aparțin alcătuiesc doar un fel de anticameră de proză absolută. Ele vorbesc despre estetică — ceea ce reprezintă exact contrariul artei şi este sau pretinde a fi știință.

I *Ruskin, uzualul şi frumosul*

Cititul versurilor nu constituie una din ocupațiile mele obişnuite. în general, nici nu-mi închipui că ar putea fi ocupația cuiva. Atît pentru a citi, cît şi pentru a crea o poezie ar trebui să pretindem o anumită solemnitate. Nu o solemnitate de fasturi exterioare, dar neapărat acel aer de stupoare intimă ce ne invadează inima în momentele esențiale. Pedagogia contemporană influențează în chip deplorabil ordinea culturii estetice prin faptul că face din artă un lucru uzual, normal şi cu orar fix. în felul acesta, pierdem sentimentul distanțelor; ne pierdem respectul şi teama față de artă; ne apropiem de ea oricînd, îmbrăcați şi dispuşi cum apucăm şi ne deprindem să n-o înțelegem. Emoția reală la care ne referim astăzi cînd vorbim de plăcere estetică este — dacă vrem s-o recunoaştem cu sinceritate — o palidă delectare, lipsită de vigoare şi densitate, pe care ne-o produce simplul contact superficial cu opera frumoasă.
Unul din oamenii cei mai funeşti pentru Frumusețe a fost, poate, Ruskin, care a dat artei o interpretare englezească. Interpretarea englezească a lucrurilor constă în reducerea lor la rangul de obiecte domestice şi obişnuite. Englezul năzuieşte, mai presus de orice, să trăiască bine, comod; ceea ce pentru francez este senzualitatea şi pentru german filozofia, este pentru englez *comfort-v\.* Or, confortul, comoditatea, pune lucrurilor foarte multe condiții, diferite după funcția vitală căreia e cazul să-i furnizeze comoditate: o singură condiție este generică, ineluctabilă şi ca un *a priori* a tot ceea ce este comod: să fie cutu-miar. Nu degeaba este Anglia țara care a rezolvat problema propăşirii fără a o rupe cu uzanțele învechite. Insolitul, prin simplul fapt de a fi astfel, este incomod.
Ruskin a izbutit să dea o interpretare a artei care ia din aceasta numai ceea ce e susceptibil să se transforme în exercițiu cutumiar. Evanghelia lui este arta ca uzanță şi comoditate. O atare intenție, firește, nu poate duce decît la înțelegerea acelor arte care de fapt nici nu sînt aşa ceva: artele industriale sau decorative. Ruskin se obstinează să introducă Frumosul în severul şi paşnicul cămin englezesc: în acest scop trebuie mai întîi să-1 domesticească, să-1 moleşească, să-1 golească de sînge. Şi astfel, transformat într-o fantasmă, transformat într-un adjectiv, îl conduce în onorabilele locuințe ale cetățenilor britanici.
Nu spun că decorația sau industria artistică ar fi lipsite de frumusețe: spun doar că frumusețea lor nu este doar frumusețe — este utilitate lustruită cu frumusețe, atinsă de frumusețe —: este apă cu o picătură bahică oarecare. Şi se întîmplă că omul contemporan s-a obişnuit să nu-i ceară frumuseții emoții mai adînci decît cele născute din artele industriale, iar dacă ar fi sincer, ar mărturisi că plăcerea estetică nu e o plăcere diferită de cea pe care o produc lucrurile un pic aranjate şi puse într-o ordine plăcută.

Ar fi înțelept să eliberăm Frumusețea din acea teacă decorativă în care se urmăreşte menținerea ei, pentru ca sufletul oțe-lit să-şi poată emite iarăşi în plin soare strălucirile primejdioase. Acest bun secol al XX-lea, care ne poartă în brațele-i puternice, cu muşchii încordați, pare destinat să rupă cu unele ipocrizii, insistînd asupra diferențelor ce separă lucrurile. Simțim că din rădăcina spiritului nostru se înalță un fel de voință de amiază, inamică a viziunilor crepusculare unde toate pisicile sînt cenuşii. Știința nu va fi pentru noi un simț comun asistat de aparate de măsură, nici Morala o onorabilitate pasivă în acțiunea noastră socială, nici Frumusețea, aranjamentul, simplitatea sau ornamentul. Toate acestea — simțul comun, onorabilitatea cetățenească, aranjamentul — sînt foarte bine venite, nu avem nimic contra lor, ne-ar repugna oricine le-ar disprețui. Dar Ştiința, Morala, Frumusețea sînt altceva, care nu seamănă cîtuşi de puțin cu ele...
Cititul poeziei nu este una din ocupațiile mele obişnuite.
Am nevoie să beau apă dintr-un pahar curat, dar nu-mi dați un pahar frumos. Socotesc, în primul rînd, că e foarte greu ca un pahar să fie, riguros vorbind, şi frumos, dar, şi dacă ar fi, eu unul nu l-aş putea duce la buze. Mi s-ar părea că, bînd apă din el, aş bea sîngele unui semen — nu al unui semen, ci al unui ins identic. Sau urmăresc să-mi potolesc setea, sau urmăresc Frumusețea: un termen mediu ar

însemna falsificarea ambelor lucruri. Cînd mi-o fi sete, daţi-mi, rogu-vă, un pahar plin, curat şi fără frumusețe.
Sînt oameni care n-au simțit niciodată setea, ceea ce se numeşte sete, veritabila sete. Şi sînt alții care n-au suferit niciodată experiența esențială a Frumusețiі. Doar aşa se explică faptul că un ins poate bea din pahare frumoase.

II

„Eul"

ca executivitate

Doar lucrurile putem să le folosim, să le utilizăm. Şi viceversa: lucrurile sînt puncte în care se grefează activitatea noas-

tră utilitară. Ei bine, în fața oricărui lucru ne putem situa într-o atitudine utilitară, cu excepția unuia singur, cu excepția unui unic lucru: Eul.
Kant reduce morala la formula sa cunoscută: acționează în aşa fel încît să nu-i foloseşti doar ca mijloace pe ceilalți oameni, ci ei să fie ca şi scopurile propriilor tale acte. A face, precum Kant, din acele cuvinte expresia unei norme şi schema oricărei datorii echivalează cu a declara că în fapt fiecare dintre noi *face uz* de ceilalți congeneri, îi tratează ca pe nişte lucruri. Imperativul lui Kant, în diversele lui formulări, aspiră ca oamenii ceilalți să fie pentru noi *persoane,* nu utilități, *lucruri.* Şi această demnitate de persoană îi survine întrucîtva cînd împlinim maxima nemuritoare din Evanghelie: tratează-1 pe aproapele ca pe *tine* însuți. A face din ceva un *eu însumi* este unicul mijloc de a face să nu mai fie lucru.
Dar, după cît se pare, ne este dat să alegem în fața altui om, în fața altui ins, între a-1 trata ca pe un lucru sau a-1 trata ca „Eu". Există aici o marjă pentru bunul plac, marjă care n-ar fi posibilă dacă ceilalți indivizi umani ar fi realmente „Eu". „Tu"-ul, „el"-ul sînt, aşadar, în mod fictiv, „eu". în termeni kantiem am zice că *buna* mea *voință* face oarecum din *tine* şi din *el* un fel de alți *eu.*
Mai înainte vorbeam însă de *eu* ca de unicul fapt pe care nu numai nu vrem, ci nu putem să-1 transformăm în lucru. Afirmația trebuie luată literal. Pentru a vedea limpede, se cuvine să ținem seama de modificarea pe care o introduce în semnificația unui verb folosirea sa la persoana întîi a indicativului prezent în comparație cu semnificația sa la persoana a doua şi a treia: eu merg, de pildă. Sensul *a merge* în „eu merg" şi „el merge" are evident un prim aspect de identitate — altminteri nu am întrebuința aceeaşi rădăcină idiomatică. Să observăm că „semnificație" nu vrea să spună decît „referire la un obiect"; prin urmare, „semnificație identică" va însemna „refe-nre la un acelaşi obiect sau realitate, la un acelaşi aspect al unui obiect sau al unei realități". Ei bine, dacă ne concentrăm atenția cu oarecare insistență asupra realității la care ar putea face aluzie acel „eu merg", vom observa cît de mare e diferența față

de cea la care face aluzie „el merge". „Mergerea" lui „el" e o realitate pe care o percep cu ochii, avînd loc în spațiu: o serie de poziții succesive ale unor picioare pe pămînt. In „eu merg" s-ar putea să-mi parvină şi imaginea vizuală a picioarelor mele în mişcare, dar mai presus de asta, şi nu ca elementul la care se face în modul cel mai direct aluzie în acele cuvinte, găsesc o realitate invizibilă şi extranee spațiului — efortul, impulsul, senzațiile musculare de tensiune şi rezistență. Nici nu poate fi o diferență mai mare. S-ar zice că în „eu merg" mă refer la „mergerea" văzută din interiorul a ceea ce este el şi în „el merge", la „mergerea" văzută în rezultatul ei exterior. Cu toate acestea, unitatea mergerii ca întîmplare intimă şi mergerea ca eveniment exterior, deşi este învederată, nemijlocită şi ni se prezintă fără a ne pretinde nici un fel de străduanie, nu presupune nici cea mai mică asemănare între cele două aspecte ale ei. Ce are de-a face, cum poate semăna lucrul specific „efort intim", „senzație de rezistență" cu un corp care-şi modifică situarea în spațiu ? Există, aşadar, o „eu-mergere" total distinctă de acea „mergere-a-celorlalți".
Orice alt exemplu am lua va reproduce aceeaşi observație. Totuşi, în cazuri ca acela al lui „a merge" se pare că semnificația sa primară şi cea mai limpede este cea exterioară. Să nu căutăm acum a lămuri de ce stau lucrurile aşa. E de ajuns să observăm că, în schimb, o clasă întreagă de verbe se caracterizează prin faptul că semnificația lor primară şi evidentă e cea pe care o au la persoana întîi. Eu doresc, eu

urăsc, eu simt durere. Durerea sau ura altora, cine oare le-a resimțit ? Nu vedem decît o fizionomie contractată, nişte ochi care împung pieziş. Ce este oare comun în aceste obiecte vizuale cu ceea ce constat eu în mine însumi cînd constat în mine durere sau ură ?
Astfel se clarifică, după mine, distanța dintre „eu" şi orice altceva, indiferent dacă e vorba de un corp însuflețit, de un „tu" sau de un „el". Cum am putea exprima oare într-un mod general acea diferență dintre imaginea sau conceptul durerii şi durerea pe care o simți, care te doare ? Poate atrăgînd atenția asupra faptului că ele se exclud reciproc: imaginea unei dureri nu doare, mai mult încă, îndepărtează durerea, o înlocuieşte

cu o umbră ideală. Şi viceversa: durerea care doare este contrariul imaginii sale; în momentul cînd devine imagine a ei înseşi, ea încetează să mai doară.
Eu însemnează, aşadar, nu acest om spre deosebire de celălalt şi cu atît mai puțin omul spre deosebire de lucruri, ci totul — oameni, lucruri, situații — în măsura în care se întîm-plă, există, se execută. Fiecare dintre noi este *eu,* în această perspectivă, nu pentru că aparține unei specii zoologice privilegiate, care are un aparat de proiecții numit conştiință, ci, mai simplu, pentru că *este* ceva. Această cutie de piele roşie pe care o am în fața mea nu este *eu* pentru că e doar o imagine a mea, iar a fi imagine echivalează anume cu a nu fi imaginatul. Imagine, concept etc. sînt mereu *imagine, concept, a/al...,* iar *a/al* căreia/căruia îi sînt imagine constituie adevărata ființă. Aceeaşi diferență care există între o durere despre care mi se vorbeşte şi o durere pe care o simt eu însumi există şi între roşul văzut de mine şi faptul de a fi roşie această piele a cutiei. Pentru ea faptul de a fi roşie este ca şi pentru mine faptul de a simți o durere. Aşa cum există un eu Cutare, exista un eu-roşu, un eu-apă şi un eu-stea.
Totul, privit din propriul său interior, este *eu.*
Să vedem acum de ce nu ne putem situa într-o postură utilitară în fața „eului": pur şi simplu pentru că nu putem să ne situăm *în fața* lui, pentru că este indisolubilă starea de perfectă compenetrare cu ceva, pentru că este totul ca intimitate.

III
„Eu" şi eul meu

Totul, privit din propriul său interior, este *eu.*
Doar acest enunț poate sluji ca punte către înțelegerea strictă a ceea ce căutăm. In fapt, el este inexact. Cînd simt o durere, cînd iubesc sau urăsc, eu nu-mi văd durerea şi nici nu mă văd iubind sau urînd. Pentru ca eu să-mi văd durerea *mea* e nevoie să-mi întrerup situația de afectat-de-durere şi să mă transform într-un eu văzător. Acest eu care-1 vede pe

celălalt afectat-de-durere este acum eul veritabil, cel executiv, cel prezent. Eul afectat-de-durere, strict vorbind, a fost şi este acum doar o imagine, un lucru sau un obiect pe care-1 am în față.
In felul acesta ajungem la ultima treaptă a analizei: „eu" nu este insul în opoziție cu lucrurile, „eu" nu este acest subiect în opoziție cu subiectul „tu" sau „el", „eu", în fine, nu este acel „mine însumi", *me ipsum,* pe care cred că-1 cunosc atunci cînd pun în practică apoftegma delfică: „Cunoaşte-te pe tine însuți." Ceea ce văd ridicîndu-se deasupra orizontului şi legănîn-du-se peste norii alungiți ai zorilor ca o amforă de aur nu e soarele, ci o imagine a soarelui: la fel cum „eul" care mi se pare că-mi este atît de nemijlocit al meu este doar imaginea „eului" meu.
Nu-i aici locul potrivit ca să declanşăm un război contra păcatului originar al epocii moderne care, ca toate păcatele originare, a fost, la drept vorbind, condiția necesară a nu puține virtuți şi triumfuri. Mă refer la subiectivism, la maladia mentală a epocii inițiate o dată cu Renaşterea şi care constă în supoziția că ceea ce este cel mai aproape de mine sînt eu — adică cel mai aproape de mine în calitate de cunoaştere este realitatea mea sau eu ca realitate. Fichte, care a fost înainte de toate şi mai cu seamă un om excesiv, excesivul ridicat la categoria de geniu, indică gradul maxim al acestei febre subiective, iar sub înrîurirea lui s-a scurs o epocă în care, la o anume oră de dimineață, în aulele germanice lumea era scoasă din eu aşa cum scoatem o batistă din buzunar. După ce Fichte a inițiat faza descendentă a subiectivismului, şi poate în aceste clipe, se vesteşte parcă profilul vag al unei coaste, noua manieră de a gîndi scutită de acea preocupare.
Acel *eu,* pe care concetățenii mei îl numesc domnul Cutare şi care sînt eu însumi, are şi pentru mine,

în definitiv, aceleaşi secrete ca şi pentru ei. Şi viceversa: despre ceilalţi oameni şi despre lucruri nu am cunoştinţe mai puţin directe decît despre mine însumi. Aşa cum luna îmi arată doar palidu-i umăr astral, „eul" meu este un trecător mascat, care trece prin faţa cunoaştem *mele,* lăsîndu-mă să-i văd doar spinarea acoperită de stofa unei mantii.
De la vorbă la faptă drum lung te-aşteaptă — exclamă vulgul. Iar Nietzsche: „Este foarte lesne să gîndeşti lucrurile; dar

e foarte greu să fii lucrurile". Acea distanţă dintre vorbă şi faptă, dintre a-gîndi-ceva şi a-fi-ceva este exact aceeaşi care intervine între *lucru* si *eu.*

IV

Obiectul estetic

Astfel încît ajungem la următoarea dilemă rigidă: nu putem face obiect din înţelegerea noastră, pentru noi nu poate exista nimica dacă nu se converteşte în imagine, în concept, în idee — adică dacă nu încetează a fi ceea ce este pentru a se transforma într-o umbră sau într-o schemă a sa. Cu un singur lucru putem avea o relaţie intimă: acest lucru este individul nostru, viaţa noastră, dar această intimitate a noastră, convertindu-se în imagine, încetează a fi intimitate. Cînd spuneam că în „eu merg" ne refeream la o mergere care ar fi văzută din interiorul ei, făceam aluzie la o interioritate relativă: în raport cu imaginea mişcării unui corp în spaţiu, imaginea mişcării senzaţiilor şi sentimentelor mele este ca o interioritate. Dar *adevărata intimitate care este ceva în măsura în care se execută* se află la egală distanţă de imaginea din exterioritate ca şi din interioritate.
Intimitatea nu poate fi obiect al nostru nici în ştiinţă, nici în gîndirea practică, nici în reprezentarea imaginativă. Şi, cu toate acestea, ea este adevărata fiinţă a fiecărui lucru, unicul suficient şi a cărui contemplare ne-ar satisface pe deplin.
Să renunţăm a ne mai pune întrebarea dacă e posibil raţional vorbind şi cum anume ar fi posibil să ajungem a face să fie obiect al contemplaţiei noastre ceea ce pare osîndit să nu fie niciodată obiect. Asta ne-ar duce prea adînc în tărîmuri metafizice.
Să ne situăm cu oarecare atenţie în faţa unei opere de artă — // *Pensieroso,* bunăoară, dumnezeieşte calm sub lumina rece din capela medicee. Şi să ne întrebăm ce *lucru* este cel care, în ultimă instanţă, slujeşte drept termen, drept obiect şi temă contemplaţiei noastre.

Nu este blocul de marmură ca imagine a unei realităţi: ne este evident că, şi dacă l-am putea reţine în toate amănuntele sale ca amintire, existenţa lui materială ar părea indiferentă. Conştiinţa realităţii acelui corp marmorean nu intervine în savurarea noastră estetică — sau intervine, mai bine zis, doar ca mijloc pentru ca noi să ajungem la intuiţia unui obiect pur imaginar pe care l-am putea transporta integral în fantezia noastră.
Nici obiectul fantastic nu constituie însă obiectul estetic. Un obiect fantastic nu are de ce să fie distinct de un obiect real: diferenţa dintre ambele se reduce la faptul că pe unul şi acelaşi lucru ni-1 reprezentăm ca existent sau ca inexistent. Dar // *Pen-sieroso* este un nou obiect de o calitate incomparabilă, cu care ne simţim în legătură graţie acelui obiect al fanteziei. El începe exact acolo unde încetează orice imagine. Nu este albul marmurei, nici liniile şi formele acestea, ci acel ceva la care fac aluzie toate acestea şi pe care-1 găsim dintr-o dată înaintea noastră cu o prezenţă atît de plenară, încît am putea-o descrie doar cu aceste cuvinte: prezenţă absolută.
Ce diferenţă există între imaginea vizuală pe care o avem uneori despre un om căzut pe gînduri în faţa noastră şi gîndi-rea din // *Pensieroso* ? Acea imagine vizuală acţionează asupra noastră ca o naraţie, ne spune că acolo, lîngă noi, cineva gîn-deşte: există totdeauna o distanţă între ceea ce ni se oferă în imagine şi acel ceva la care se referă imaginea. Dar în // *Pensieroso* avem însuşi actul de a gîndi executîndu-se. Asistăm la ceea ce altminteri nu ne poate fi niciodată prezent.
Este trivială şi eronată descrierea pe care un estetician contemporan o face acestui extrem de particular mod de a cunoaşte, de a şti un obiect, pe care ni-1 oferă arta. După Lipps, îmi proiectez eul în bucata de marmură şlefuită şi acea intimitate cu // *Pensieroso* ar fi oarecum o travestire a mea însumi. E evident fals: îmi dau perfect de bine seama de împrejurarea că // *Pensieroso* este el şi nu eu, este *eul* său şi nu al meu.
Eroarea lui Lipps este odrasla acelui exces subiectivist la care m-am referit mai sus, ca şi cum acea

transparență literalmente incomparabilă a obiectului estetic ar putea-o avea pen-

tru mine — în afara artei — *eul* meu. Nu în introspecție, nu observîndu-mă pe mine însumi, găsesc intimitatea gîndirii ca în acest volum de marmură. Nimic mai fals decît a presupune în artă un succedaneu al vieții interioare, o metodă de a le împărtăşi celorlalți ceea ce curge în subterana noastră spirituală. In acest scop există limba: dar limba doar se referă la intimitate, nu o oferă.
Să luăm aminte la cei trei termeni care intervin în orice expresie idiomatică. Atunci cînd spun „mă doare" trebuie să distingem: 1. durerea însăşi pe care o simt; 2. imaginea mea despre această durere, care nu doare; 3. cuvîntul „mă doare". Ce este oare ceea ce transportă în sufletul de alături expresia aceasta sonoră „mă doare", ce anume semnifică ea ? Nu durerea care doare, ci imaginea anodină a durerii.
Narația face din orice o fantasmă de sine, îndepărtează, transpune totul dincolo de actualitate. Ceea ce este narat este un „a fost", şi acest „a fost" constituie forma schematică pe care o lasă în prezent ceea ce este absent, ființa a ceea ce nu mai este — pielea pe care o abandonează şarpele.
Ei bine, să ne gîndim ce-ar însemna un idiom sau un sistem de semne expresive a căror funcție nu ar consta în a ne nara lucrurile, ci în a ni le prezenta ca executîndu-se.
Acest idiom este arta: asta face arta. Obiectul estetic este o intimitate ca atare — este totul ca *eu.*
Nu spun — atenție! — că opera de artă ne-ar descoperi secretul vieții şi al ființei, spun însă că opera de artă ne face plăcere, cu acea plăcere specifică pe care o numim estetică, întrucît *ni se pare* că ne face vădită intimitatea lucrurilor, realitatea lor executivă — față de care celelalte informații ale ştiinței *par* simple scheme, aluzii îndepărtate, umbre şi simboluri.

V *Metafora*

Privirea noastră, cînd se îndreaptă către un lucru, se poticneşte de suprafața acestuia şi ricoşează, întorcîndu-ni-se în pu-

pilă. Această imposibilitate de a penetra obiectele conferă oricărui act cognitiv — viziune, imagine, concept — caracterul specific de dualitate, de separare între lucrul cunoscut şi subiectul cunoscător. Doar în cazul obiectelor transparente pare a nu se realiza legea aceasta: viziunea mea pătrunde prin geam, adică eu trec sub forma actului vizual prin corpul cristalin şi există un moment de compenetrație cu el. In transparență, lucrul şi eu sîntem una.
Şi totuşi, chiar aşa se întîmplă realmente ? Pentru ca transparența geamului să fie adevărată este nevoie să-mi îndrept vederea prin el în direcția altor lucruri pe care să ricoşeze privirea: un geam pe care l-am privi pe un fundal gol nici n-ar exista pentru noi. Esența geamului constă în a servi drept tranzit altor obiecte. Stranie misiune de umilință, de autonegare, atribuită anumitor ființe! Femeia care este, potrivit lui Cervantes, „un cleştar străveziu de frumusețe" pare şi ea condamnată să fie „ceea ce e altceva decît ea": în corporalitate ca şi în spiritualitate, femeia pare a fi o trecere înmiresmată pentru alte ființe, a se lăsa pătrunsă de iubit, de fiu.
Cît despre ceea ce spuneam: dacă în loc să privim alte lucruri prin sticlă fac din ea limita misiunii mele, atunci ea încetează a mai fi transparentă şi găsesc în fața mea un corp opac.
Acest exemplu al geamului ne poate ajuta să înțelegem din punct de vedere intelectual ceea ce, instinctiv, cu o desăvîrşită şi simplă evidență, ne este dat în artă, şi anume: un obiect ce reuneşte dubla condiție de a fi transparent, iar ceea ce transpare în el nu este alt lucru distinct, ci el însuşi.
Or, acest obiect care-şi este transparent sieşi, obiectul estetic, îşi află forma elementară în metaforă. Aş zice că obiectul estetic şi obiectul metaforic sînt unul şi acelaşi lucru sau că metafora este obiectul elementar, celula frumoasă.
O nejustificată lipsă de atenție din partea oamenilor de ştiință menține încă metafora într-o situație de *terra incognita.* Nu am să pretind însă, în aceste pagini fugare, să construiesc eu însumi o teorie a metaforei, mărginindu-mă doar să indic cum anume se revelează în ea cu evidență obiectul estetic genuin.
înainte de toate se cuvine să atragem atenția că termenul „metaforă" semnifică deopotrivă un procedeu şi un rezultat,

o formă de activitate mentală şi obiectul obținut prin intermediul ei.
Un poet din Levant, domnul Lopez Pico, spune că chiparosul
e corn l'espectre d'una flama morta. (e ca năluca unei flăcări moarte-7V. *t.*)
Iată o metaforă sugestivă. Care este în ea obiectul metaforic ? Nu e chiparosul, nici flacăra, nici năluca: toate acestea țin de lumea imaginilor reale. Obiectul nou care ne iese în întîmpi-nare este un „chiparos-nălucă al unei flăcări". Or, un atare chiparos nu este un chiparos, nici o atare nălucă o

nălucă, nici o atare flacără o flacără. Dacă vrem să reținem ceea ce poate rămîne din chiparosul o dată devenit flacără şi din aceasta o dată devenită chiparos, totul se reduce la nota reală de identitate care există între schema liniară a chiparosului şi schema liniară a flăcării. Aceasta e similitudinea reală dintre un lucru şi celălalt, în orice metaforă există o asemănare reală între elementele sale şi de aceea s-a crezut că metafora constă esențial-mente într-o asimilare, poate într-o apropiere asimilativă între lucruri foarte depărtate.

Este o eroare. în primul rînd, distanța mai mare sau mai mică dintre lucruri nu poate pretinde să exprime decît o mai mare sau mai mică asemănare între ele; foarte marea depărtare, prin urmare, echivalează cu foarte mica asemănare. Şi, cu toate acestea, metafora ne satisface tocmai pentru că în ea constatăm o coincidență între două lucruri mai profundă şi mai decisivă decît oricare alte similitudini.

Dar, în plus, dacă la lectura versului lui Lopez Pico ne concentrăm atenția, insistînd cu premeditare asupra similitudinii reale dintre ambele lucruri — schema liniară a chiparosului şi a flăcării—, vom constata că tot farmecul metaforei dispare, lăsîndu-ne în fața unei observații geometrice mute şi nesemnificative. Metaforicul nu este, aşadar, asimilarea reală.

în fapt, asemănarea pozitivă constituie prima articulație a aparatului, dar numai atît. Avem nevoie de asemănarea reală,

de o anumită apropiere, aptă de a fi justificată, între două elemente, dar cu un scop contrariu celui presupus de noi.

Să observăm că asemănările pe care se sprijină metaforele sînt totdeauna neesențiale din punct de vedere real. în exemplul nostru, identitatea schemei liniare dintre un chiparos şi o flacără este în asemenea măsură extrinsecă, insignifiantă pentru fiecare din multiplele elemente, încît nu ezităm să o socotim ca pe un pretext.

Mecanismul, aşadar, ar fi pesemne următorul: se pune problema de a forma un nou obiect pe care-l vom numi „chiparosul frumos", în opoziție cu chiparosul real. Pentru a izbuti, trebuie ca acesta să fie supus la două operații: cea dintîi constă în a ne elibera de chiparosul ca realitate vizuală şi fizică, în a anihila chiparosul real; cea de-a doua constă în a-l înzestra cu acea nouă calitate extrem de delicată care-i împrumută caracterul de frumusețe.

Pentru a izbuti s-o facem, căutăm în primul rînd alt lucru cu care chiparosul posedă o asemănare reală într-o anumită privință lipsită de însemnătate pentru ambii termeni. Bizuindu-ne pe această identitate inesențială, îi afirmăm identitatea absolută. Faptul e absurd, e imposibil. Unite printr-o coincidență oarecum insignifiantă, resturile ambelor imagini se opun compenetrației, respingîndu-se mutual. Astfel încît asemănarea reală slujeşte în fapt pentru a accentua neasemănarea reală dintre ambele lucruri. Cînd identificarea reală se confirmă, nu există metaforă, în aceasta trăieşte conştiința limpede a non-identității.

Max Miiller a atras atenția asupra faptului că în Vede metafora nu a găsit încă, pentru a-şi exprima echivocul radical, cuvîntul „ca". în schimb, operația metaforică ni se prezintă la vedere, jupuită de piele, şi asistăm la acest moment de negare a identității. Poetul vedic nu spune „tare ca o stîncă", ci *sapar-vato, na acyutas — illefirmus, non rupes.* Ca şi cum ar spune: tăria este, deocamdată, doar un atribut al stîncilor, dar şi el este tare —; prin urmare, cu o nouă tărie, care nu este cea a stîncilor, ci de alt fel. La fel cum poetul oferă lui Dumnezeu imnul

său *non suavem cibum,* care e dulce, dar nu este o mîncare; rîul înaintează mugind „dar nu este un taur"[1].

Logica tradițională vorbea despre modul *tollendo ponens* în care negarea unui lucru este totodată afirmarea unuia nou. Astfel, aici, chiparosul-flacără nu este un chiparos real, dar este un nou obiect care păstrează din arborele fizic aşa-zisul tipar mental — tipar în care vine să se injecteze o nouă substanță complet străină de chiparos, materia spectrală a unei flăcări moarte[2]. Şi viceversa, flacăra îşi abandonează limitele reale — stricte — care fac din ea o flacără şi nimic mai mult decît o flacără — pentru a se fluidiza într-un pur tipar ideal, într-o aşa-zisă tendință imaginativă.

Rezultatul acestei prime operații este deci anihilarea lucrurilor în măsura în care sînt ca şi imagini reale. Izbindu-se unul de altul, carapacele rigide li se sparg şi materia internă, în stare de fuziune, dobîndeşte o moliciune de plasmă, aptă să primească o nouă formă şi structură. Lucrul chiparos şi lucrul flacără prind să curgă şi se transpun în tendința ideală chiparos şi în tendința ideală flacără. în afara metaforei, în gîndirea extrapo-etică, fiecare din aceste lucruri constituie un termen, un punct de sosire pentru conştiința noastră, constituie obiectele sale. Din acest motiv, mersul către unul din ele exclude mersul către celălalt. Cînd însă metafora îşi declară identitatea radicală, cu aceeaşi forță ca şi non-identitatea radicală, ne îndeamnă să nu o căutăm pe cea dintîi în ceea ce sînt ambele lucruri ca imagini reale, ca termeni obiectivi; prin urmare, să facem din ele un simplu punct de plecare, un material, un semn dincolo de care avem a găsi identitatea într-un nou obiect, chiparosul pe care, fără absurditate, îl putem trata ca pe o flacără.

A doua operație: o dată avertizați de faptul că identitatea nu se află în imaginile reale, metafora insistă cu obstinație să ne-o propună. Şi ne împinge în altă lume unde, după cît se pare, aceea este posibilă. O simplă observație ne face să găsim drumul către acea nouă lume unde chiparoşii sînt flăcări.

[1] Max Miiller, *Origine et developpement de la Religion,* p. 179.

[2] E limpede că în acest exemplu se găsesc trei metafore: cea care face din chiparos o flacără, cea care face din flacără o nălucă, cea care face din flacără o flacără moartă. Pentru a simplifica, o analizez numai pe cea dintîi.

Orice imagine are, ca să spunem aşa, două fețe. Printr-una din ele este imagine a acestui sau a acelui lucru; printr-alta este, ca imagine, ceva al meu. Eu văd chiparosul, am imaginea, îmi imaginez chiparosul. Aşa încît, raportată la chiparos, ea este *doar* imagine; dar, raportată la mine, este un moment al eului meu, al ființei mele. Fireşte, în timp ce actul meu vital de a vedea chiparosul este în curs de *a se executa,* acesta e obiectul care există pentru mine; ce anume voi fi fiind *eu* în acel moment constituie pentru mine un secret ignorat. Pe de o parte, aşadar, cuvîntul chiparos este numele unui lucru; pe de alta este un verb — vederea de către mine a chiparosului. Dacă această ființă sau activitate a mea trebuie să se transforme, la rîndul său, în obiect al percepției mele, va fi necesar să mă situez, aşa zicînd, cu spatele la lucrul chiparos şi de acolo, în sens invers față de cel anterior, să privesc înlăuntrul meu şi să văd cum chiparosul se derealizează, se transformă în activitate a mea, în *eu.* Altfel spus, va fi necesar să găsesc *modul* în care cuvîntul „chiparos", exprimînd un substantiv, să intre în erupție, să se pună în activitate, să dobîndească o valoare verbală.

Ceea ce este orice imagine ca stare executivă a mea, ca acționare a eului meu, numim sentiment. Este o eroare depăşită în psihologia recentă aceea de a limita acest nume la stările de satisfacție şi insatisfacție, de veselie şi tristețe. Orice imagine obiectivă, atunci cînd intră în conştiința noastră sau cînd pleacă din ea, produce o reacție subiectivă — aşa cum pasărea, aşezîn-du-se pe o creangă sau părăsind-o, o face să tremure, aşa cum, deschizînd sau închizînd curentul electric, se suscită un nou curent instantaneu. Mai mult: acea reacție subiectivă nu este decît actul însuşi al percepției, fie ea viziune, amintire, intelecție etc. Tocmai din acest motiv ne dăm seama de ea; ar trebui să nu dăm atenție obiectului prezent pentru a da atenție actului nostru de viziune şi, ca atare, ar trebui să încheiem acest act. Să revenim la ceea ce spuneam mai sus: intimitatea noastră nu poate fi pentru noi în mod direct obiect.

Să ne întoarcem la obiectul nostru. Sîntem invitați întîi să ne gîndim la un chiparos; apoi ni se ia din fața ochilor chiparosul şi ni se propune ca în acelaşi loc ideal pe care-1 ocupa el să situăm năluca unei flăcări. Altfel spus: trebuie să vedem imaginea unui chiparos prin imaginea unei flăcări, îl *vedem ca* pe o flacără, şi viceversa. Dar una şi cealaltă se exclud, îşi sînt reciproc opace. Şi, cu toate acestea, este un fapt că, atunci cînd citim acest vers, ne dăm seama de compenetrația perfectă dintre ambele — adică de faptul că una din ele, fără a înceta să fie ceea ce este, se poate găsi în acelaşi loc în care se află cealaltă: avem, aşadar, un caz de transparență care se realizează în locul sentimental al amîndurora[1]. Sentimentul-chiparos şi senti-mentul-flacără sînt identice. De ce ? Ah, nu ştim de ce; avem de-a face cu faptul pururea irațional al artei, cu empirismul absolut al poeziei. Fiecare metaforă este descoperirea unei legi a universului. Şi chiar după ce o metaforă a fost creată, continuăm să ignorăm de ce s-a întîmplat asta. *Simțim,* pur şi simplu, o identitate, trăim în mod executiv ființa chiparos-flacără.

Cu acestea, întrerupem aici analiza exemplului nostru. Am găsit un obiect constituit din trei elemente

sau dimensiuni: lucrul chiparos, lucrul flacără — care se transformă acum în simple proprietăți ale unui al treilea lucru —, locul sentimental sau forma *eu* a ambelor. Cele două imagini înzestrează cu caracter obiectiv noul corp miraculos; valoarea lui sentimentală îi împrumută caracterul de profunzime, de intimitate. Avînd grijă să accentuăm la fel ambele cuvinte, am putea numi noul obiect „chiparos sentimental".

[1] Cuvîntul „metaforă" — transfer, transpunere — indică etimologic punerea unui lucru în locul altuia; *quasi in alieno loco collocantur,* spune Cicero, *De oratore,* III, 38. Cu toate acestea, în metaforă transferul este totdeauna reciproc: chiparosul este flacăra, şi flacăra chiparosul — ceea ce sugerează că locul unde e pus fiecare dintre lucruri nu este cel al celuilalt, ci un loc sentimental care este acelaşi pentru ambele. Metafora, aşadar, constă în transpunerea unui lucru din locul său real într-un loc sentimental.

Acesta e noul lucru cucerit — simbol, pentru unii, al realității supreme. Astfel Carducci:

E giâ che la metafora, regina
Di nascita e conquista,
E' la sola gentil, salda, divina
Ventâ che sussista. ■.

(„Şi de vreme ce metafora, regină prin naştere şi cucerire, este singurul adevăr nobil, statornic şi divin ce rămîne..." -*N. t.)*

VI

Stilul sau muza

Mă interesează să adaug aici o ultimă considerație. Doctrina cvasiuniversală a esteticii tinde să definească arta — oarecum în aceiaşi termeni — ca pe o expresie a interiorității umane, a sentimentelor subiectului. N-am să discut în paginile de față această opinie pe cît de generală, pe-atît de autorizată, ci doar să subliniez punctul de discrepanță dintre ea şi cele expuse în paginile anterioare. Arta nu este doar o activitate de exprimare care face ca exprimatul, chiar dacă neexprimat, să existe în prealabil ca realitate, în succinta analiză a mecanismului metaforic pe care tocmai am făcut-o, sentimentele nu constituie țelul lucrării poetice. Este fals, faptic fals, că într-o operă de artă s-ar exprima un sentiment real. în exemplul nostru, obiectul estetic e literalmente un obiect, cel pe care-1 numeam „chiparos sentimental". Astfel încît, în artă, sentimentul este şi semn, mijloc expresiv, nu exprimatul, material pentru o nouă corporalitate *sui generis.* „Don Quijote" nu este nici un sentiment al meu, nici o persoană reală sau imaginea unei persoane reale: este un nou obiect care trăieşte în spațiul lumii estetice, lume distinctă de lumea fizică şi de lumea psihologică.

Fapt este că funcția expresivă a limbii se mărgineşte să exprime cu nişte imagini (cele sonore sau vizuale ale cuvintelor), alte imagini — lucrurile, persoanele, situațiile, sentimentele —, iar arta, în schimb, face uz de sentimentele executive ca mijloace de expresie şi mulțumită acestui fapt conferă exprimatului caracterul de a se executa. Am zice că dacă limba ne vorbeşte despre lucruri, se referă pur şi simplu la ele, arta le efectuează. Nu e nici un inconvenient să păstrăm pentru artă titlul de funcție expresivă, cu condiția de a se admite două facultăți distincte în exprimare: cea aluzivă şi cea executivă.

Să deducem altă consecință importantă, deşi în consonanță cu toate cele spuse anterior: *Arta este în esențăIREALIZARE.* S-ar putea ca, în spațiul estetic, să se prezinte ocazia de a clasifica diversele tendințe în idealiste şi realiste, dar totdeauna pornind de la supoziția ineluctabilă că esența artei constă în crearea unei noi obiectivități născute din spargerea şi anihilarea prealabilă a obiectelor reale. în consecință, arta este dublu ireală: întîi, pentru că nu este reală, pentru că este altceva distinct de real; în al doilea rînd, pentru că acel lucru distinct şi nou care este obiectul estetic poartă în sine, ca pe unul din elementele sale, tnturarea realității. Cum un plan secund nu este posibil decît îndărătul unui prim-plan, teritoriul frumosului începe doar la hotarele lumii reale.

In analiza metaforei am văzut în ce fel totul ajunge să facă din sentimentele noastre mijloace de expresie, tocmai în măsura în care sînt inexprimabile. Mecanismul utilizat în acest scop consta în a ne perturba viziunea naturală a lucrurilor, astfel încît, la adăpostul acelei perturbații, să dobîndească un ascendent decisiv tocmai ceea ce de obicei trece neobservat de către noi: valoarea sentimentală a lucrurilor.

Depăşirea sau spargerea structurii reale a acestora şi noua lor structură sau interpretare sentimentală sînt, aşadar, două aspecte ale unui singur proces.
Maniera specifică existentă pentru derealizarea lucrurilor în fiecare poet e stilul. Şi cum, dacă privim sub celălalt aspect, derealizarea nu se obține decît pnntr-o subordonare a părții care, în imagine, e orientată spre obiect, în favoarea părții sale

subiective, sentimentale, de părticică a unui *eu,* se înțelege că s-a putut spune: stilul este omul.
Să nu uităm însă că acea subiectivitate există doar în măsura în care se ocupă cu lucruri, că ea apare numai în deformările introduse în realitate. Mai clar: stilul provine din individualitatea „eului", dar se realizează în lucruri.
Eul fiecărui poet este un nou dicționar, un nou idiom prin intermediul căruia ajung la noi obiecte, precum chiparosul-flacără, de care nu aveam ştire. In lumea reală putem avea lucrurile înainte de cuvintele în care ni se face referire la ele, gutem să le vedem sau să le atingem înainte de a le şti numele. In lumea estetică, stilul este totodată cuvînt şi mînă şi pupilă: doar în el şi prin el luăm cunoştință de unele noi făpturi. Ceea ce spune un stil nu poate spune altul. Şi există stiluri care posedă un lexic foarte bogat şi pot smulge din misterioasa carieră nenumărate secrete. Şi există stiluri care au doar trei, patru vocabule, dar mulțumită lor ajunge pînă la noi un ungher de Frumusețe care, altminteri, ar rămîne nenăscut. Fiecare poet adevărat, abundent sau frugal, este, din acest motiv, insubstituibil. Un om de ştiință e depăşit de către altul care-i urmează: un poet este întotdeauna literalmente de nedepăşit.
în schimb, reiese cu evidență incongruența oricărei imitații în artă. De ce ? în ştiință, valoare are tocmai ceea ce se poate repeta, stilul însă este întotdeauna unul la părinți.
Simt, de aceea, o emoție religioasă atunci cînd, la lectura unor opere poetice recente — pe care n-o întreprind decît în ceasuri de aleasă şi fervență superfluitate — mi se pare că surprind dincolo de virtuțile plenitudinii, armoniei şi corectitudinii, firavul plîns inițial al unui stil care încolțeşte, primul zîmbet vag al unei noi muze copile. Este făgăduința că lumea ne va fi sporită.
VII „ *Trecătorul" sau o nouă muză*
Şi tocmai asta, înainte de orice, e pentru mine cartea lui Moreno Villa. Este în ea un poem intitulat „En la selva fervorosa"

(„în pădurea ardentă"), pe care cititorul trebuie să-1 citească cu cea mai mare reculegere. E acolo o poezie pură. Nu există în el nimic altceva decît poezie. Este lipsit pînă şi de acel minimum de realitate pe care-1 păstra simbolismul cînd voia să ofere *impresia lucrurilor.* Din acestea nu se păstrează nici măcar impresia (cum se întîmplă în piesele descriptive care precedă poemul).
Printre toate calitățile fizice există una în care se şi arată irealitatea: şi anume aroma. Ca să o percepem, căutăm un soi de interiorizare: simțim că ni se impune să ne izolăm de preajmă, care ne supune şi ne incrustează în ordinea utilitară a realităților, în acest scop, închidem ochii şi facem cîteva aspirații adînci ca să rămînem o clipă singuri cu aroma. Ceva asemănător pretinde şi înțelegerea poemului citat, compus dintr-o carnație de înmiresmări.
Din adîncul druidic al acelei păduri ne zîmbeşte o nouă muză care năzuieşte să crească şi care, într-o bună zi, sperăm, va ajunge la plenitudinea de sine.
în desertul nostru torid va să se deschidă un trandafir.
VOINȚA BAROCULUI

Un simptom curios al mutației pe care, în materie de idei şi sentimente, o experimentează conştiința europeană — şi vorbim de ceea ce se întîmpla chiar înainte de război — este noua direcție pe care o iau gusturile noastre estetice.
A încetat să ne intereseze romanul, care reprezintă poezia determinismului, genul literar pozitivist. E un fapt indubitabil. Cine se mai îndoieşte, să ia în mînă un volum de Daudet sau de Maupassant şi va fi uimit să găsească un lucru atît de puțin sonor şi vibrant. Pe de altă parte, ne surprinde îndeobşte insatisfacția pe care ne-o lasă romanele zilei. Recunoaştem în ele toate virtuțile tehnice, dar ni se par nişte incinte nelocuite. Nu lipseşte nimic din ceea ce este inert, dar lipseşte cu desăvîrşire autopropulsivitatea.

între timp, cărţile lui Stendhal şi Dostoievski cuceresc tot mai mult preferinţele. în Germania începe cultul lui Hebbel. Simptomul cărei noi sensibilităţi sînt oare toate acestea ?
Cred că această transformare a gustului literar poate fi pusă în legătură nu doar cronologic cu incipienta curiozitate faţă de baroc manifestată în artele plastice. în secolul trecut, admiraţia obişnuia să se oprească la Michelangelo ca la marginea unei pajişti plăcute şi a unui codru cum nu se poate mai sălbatic. Barocul speria, era tărîmul confuziei şi al prostului gust. Printr-un ocol, admiraţia evita codrul şi se oprea iarăşi din drum la cealaltă extremitate a ei, unde, cu Velâzquez, părea să se întoarcă la cîrma artelor naturaleţea.
Nu mă-ndoiesc că barocul va fi fost efectiv un stil de o complexitate căutată. îi lipsesc calităţile limpezi care conferă epocii precedente statutul de epocă clasică. Nici nu mă gîndesc

să încerc revendicarea în bloc a acestei etape artistice. Printre altele, deoarece nu se ştie încă ce anume este, nu i s-a făcut anatomia, nici fiziologia.
Oricum ar fi, fapt este că interesul pentru baroc sporeşte de la o zi la alta. Burckhardt, în *Cicerone-le* său, n-ar mai avea nevoie să se disculpe că studiază operele din secolul al XVII-lea. Fără a fi ajuns încă la o analiză distinctă a elementelor sale, în stilul baroc ne atrage şi ne satisface ceva ce întîlnim şi în Dostoievski şi Stendhal.
Dostoievski, care scrie într-o epocă preocupată de realism, pare a-şi fi propus să nu insiste asupra materialităţii personajelor sale. Pesemne fiecare dintre elementele romanului considerat izolat ar putea părea real, dar Dostoievski nu le accentuează această realitate. Dimpotrivă, vedem că ele îşi pierd orice însemnătate în unitatea romanului şi că autorul le foloseşte ca puncte de rezistenţă de unde-şi iau zborul o serie de pasiuni. Ceea ce-1 interesează pe el este să producă în spaţiul intern al operei un pur dinamism, un sistem de afecte tensio-nante, o rotire furtunoasă a cugetelor. Să citim *Idiotul.* Acolo apare un tînăr care soseşte din Elveţia, unde a trăit de mic copil închis într-un sanatoriu. Un atac de imbecilitate infantilă i-a şters din conştiinţă tot ce exista în ea. în sanatoriu — atmosferă curată de clopot de sticlă — medicul evlavios a construit pe sistemul său nervos, ca pe nişte sîrme, spiritualitatea strict necesară pentru a pătrunde în lumea morală. Este, în fapt, un desăvîrşit copil în cadrul muscular al unui bărbat. Toate acestea, duse pînă la un grad nu mic de neverosimilitate, îi servesc ca punct de plecare lui Dostoievski; cînd ia sfîrşit însă problema realismului psihologic, îşi începe lucrarea muza marelui slav. Dl Bourget ar zăbovi în principal să descrie componentele naivităţii. Lui Dostoievski nu-i pasă de aşa ceva, fiindcă e ceva din lumea exterioară şi pe el nu-1 interesează decît lumea exclusiv poetică ce urmează a fi suscitată în roman. Ingenuitatea îi serveşte ca să dezlănţuiască într-o societate de personaje analoage un vortex sentimental. Şi tot ceea ce, în operele lui, nu este vortex, se află acolo doar ca pretext pentru un vortex. Pare ca şi cum geniul suferind şi concentrat ar da la o parte vă-

Iul care decorează aparenţele şi am vedea brusc că viaţa constă într-un soi de vîrtejuri sau rafale sau torente elementare care-i tîrăsc pe indivizi în rotiri danteşti, iar acele curente sînt beţia, zgîrcema, demenţa, abulia, naivitatea, erotismul, perversiunea, frica.
Chiar şi vorbind în felul acesta facem să intervină prea mult realitatea în structura acestor mici lumi poetice. Avariţia şi ingenuitatea sînt mişcări, dar, pînă la urmă, mişcări ale sufletelor reale şi s-ar putea crede că intenţia lui Dostoievski era să descrie realitatea mişcărilor psihice, aşa cum alţii au procedat cu stările de linişte. E limpede că poetul trebuie să utilizeze o anume substanţă reală pentru a-şi reprezenta obiectele ideale,.dar stilul lui Dostoievski constă tocmai în a nu ne reţine ca să contemplăm materialul folosit, ci în a ne situa, numaidecît, în faţa unor dinamisme pure. Nu naivitatea în naivitate, ci mişcarea vivace cîtă se găseşte în ea îi constituie obiectivitatea poetică în *Idiotul.* De aceea, cea mai exactă definiţie a unui roman de Dostoievski ar fi aceea că desenează impetuos cu braţul o elipsă în aer.
Şi ce altceva sînt, dacă nu asta, anumite tablouri ale lui Tin-toretto ? Şi, mai cu seamă, ce altceva este El Greco ? Pînzele grecului eteroclit se înalţă în faţa noastră ca nişte faleze verticale ale unor ţărmuri extrem de îndepărtate. Nu există alt artist care să înlesnească mai puţin intrarea în ţinutul său lăuntric. Nu are pod ridicător şi povîrnişuri blînde. Fără să ne dăm seama, Velâzquez îşi aduce tablourile sub paşii noştri şi, pe ne-gîndite, ne şi pomenim înăuntrul lor. Dar ursuzul cretan, din înaltul falezei sale, aruncă săgeţi de dispreţ şi a izbutit ca, vreme de secole, în teritoriul său să nu acosteze nici o navă.

Faptul că acum s-a transformat într-un port comercial foarte frecventat îl socot ca pe un simptom deloc neglijabil al noii sensibilități barochiste.
Ei bine, de la un roman al lui Dostoievski trecem pe nesimțite la un tablou de El Greco. Şi aici găsim materia tratată ca pretext ca să se declanşeze o mişcare. Fiecare figură este prizonieră a unei intenții dinamice; trupul se răsuceşte, unduieşte şi vibrează aidoma unei trestii asaltate de-o vijelie. Nu există nici un milimetru de corporalitate care să nu intre în convulsie. Nu doar

mîinile fac gesturi; organismul întreg este un gest absolut. în Velâzquez nimeni nu se mişcă; dacă ceva poate fi luat drept gest, e totdeauna un gest stopat, congelat, *opose.* Velâzquez pictează materia şi puterea inerției. Aşa se face că în pictura sa catifeaua este veritabilă materie catifelată, şi atlazul atlaz, şi pielea protoplasma. Pentru El Greco totul se preface în gest, în *dynamis.*
Dacă de la o figură trecem la un grup, privirea ne este obligată să participe la o deplasare vertiginoasă. Tabloul este cînd o spirală impetuoasă, cînd o elipsă, cînd un „S". A căuta verosimilitatea în El Greco însemnează — expresia nu a fost nici-cînd mai nimerită — a cere luna de pe cer. Formele lucrurilor sînt totdeauna formele lucrurilor calme, iar El Greco urmăreşte numai mişcări. Privitorul prost dispus n-are decît să-ntoar-că spatele acelui *perpetuum mobile* prins în pînză, dar să nu se îndîrjească a-l arunca pe pictor din panteonul artistic. El Greco, succesor al lui Michelangelo, este o culme a artei dinamice care, cît de cît, echivalează cu arta staticului. Şi operele lui provocau în oameni un soi de spaimă şi de nelinişte căreia îi dădeau glas vorbind de acea *terribilita* a lui Buonarrotti. Acesta declanşase o energie violentă şi literalmente exaltantă în marmură şi pe zidurile inerte. Toate figurile florentinului aveau, după cum spune Vasari, *un meraviglioso gesto di muoversi.*
Cursul este de nestăvilit; în aceasta rezidă ceea ce azi şi pînă una, alta, ne interesează cel mai mult din baroc. Noua sensibilitate aspiră la o artă şi la o viață care pot conține un miraculos gest de mişcare[1].
Espana, 12 august 1915
[1] [Vezi în *Meditadones del Quijote,* ediția din colecția de față, **eseul** din care face parte acest articol.]

DIALOG DESPRE ARTA NOUĂ I[1]

La începutul verii acesteia, Baroja şi Azorin s-au întîlnit într-o bună zi într-o librărie din Bayonne. Azorin venea de la San Se-bastiân, Pio Baroja de la casa lui din Vera. Baroja, temperament mereu grăniceresc, locuieşte într-un vechi conac care e ultima casă locuită din Peninsulă la granița cu Franța. Azorin o trece frecvent şi se duce la Saint-Jean-de-Luz, Biarritz sau Bayonne. Oriunde s-ar duce, îl vezi acostînd în cîte o librărie, căci Azorin nu se duce decît acolo unde există aşa ceva. Călătoreşte ca să vadă cărți. Baroja se deplasează cu mai multă uşurință şi, chiar dacă aruncă şi el sonda prin librăriile ce-i ies în cale, scopul său este mai degrabă să vadă oameni.
Azorin cultivă tot mai mult singurătatea. în asemenea măsură, încît singurătatea lui nu mai constă pur şi simplu în faptul de a nu avea pe nimeni alături de el, ci s-a preschimbat într-o realitate, într-un corp transparent şi solid, într-o carapace cristalină pe care ar purta-o în jurul persoanei sale. Cînd cineva îi vorbeşte, se simte surprins şi neliniştit ca şi cum i-ar fi fost spart geamlîcul de singurătate înconjurător sau, mai bine zis, ca şi cum, trăind într-o dimensiune inuzitată, ar simți că, dintr-o dată, cine ştie ce ființă din lumea noastră obişnuită s-ar infiltra în chip magic în propria-i lume exclusivă. Fapt este că Azorin al nostru emerge în fața interlocutorului său, uluit şi tremurător ca peştele extras din acvariu. Persoana acestui admirabil şi etern scriitor, care ne-a fermecat tinerețea cu violetele sale literare, adoptă tot mai mult o aleasă înfățişare de absență şi îndepărtare, de inexistență spectrală, şi evocă acele minunate tablo-
[Nu a fost continuat.]

un chinezeşti pe care timpul le-a acoperit cu un văl fluid prin care peisajele, pavilioanele, mandarinii lor ne apar submerşi parcă în profunzimile unei mări misterioase şi adînci.
Din acest abis magic 1-a determinat Baroja pe Azorin să urce la suprafață, atingîndu-1 cu blîndețe pe umăr. Din conversația pe care au avut-o ne interesează cele ce urmează:
— Tocmai am citit în tren — zise Baroja — articolul dumi-tale „El campo del arte", în care-ți defineşti atitudinea față de arta nouă.
— Şi ce, nu eşti de acord ?
— Nu pot spune că nu sînt de acord. Adevărul e că nu-1 înțeleg.

— Nu e clar ce spun ?
— Dumneata eşti mereu clar, Azorin. Mai bine zis, eşti claritatea personificată. Dar tocmai ăsta e neajunsul. Cînd nu e vorba de lucruri şi de persoane concrete, cînd te instalezi în teme generale şi, în loc să mînuieşti culori, imagini, sentimente, umbli printre idei, dumneata învălui chestiunile într-o asemenea claritate, încît ea le ascunde. Vedem claritatea dumitale, dar nu izbutim să vedem clar lucrurile. Dumneata eşti lumină pură şi, ca să vedem ceva, e nevoie totdeauna de niţică umbră.
— înainte vreme nu vorbeai aşa, Baroja. Modul ăsta scama-toricesc de a te manifesta ţi l-ai însuşit de cînd frecventezi ducesele.
— Se poate ca deprinderea asta să-mi fi rămas de pe urma contactului fugar cu ducesele. Dar impresia mea e mai degrabă contrarie. Ducesele, care sînt, uneori, capabile de impertinenţe, sînt aproape-ntotdeauna lipsite de ironie. Azi nu mai există ironie pe lume. Şi e de-nţeles. Ironia constă în a avea o personalitate efectivă pe care îţi permiţi luxul de a-ţi monta alta fictivă, inventată chiar de tine. Aşa ceva nu-şi poate îngădui decît cineva care-şi simte foarte solidă, social vorbind, personalitatea reală, şi cine, mă rog, e sigur de ce este el, social vorbind ? Ducesele, mai puţin decît oricine. Cele mai deştepte nu ştiu ce să facă, nu ştiu dacă să se ia în serios ca ducese sau să se comporte ca şi cînd nici n-ar fi. Li se-ntîmplă acelaşi lucru ca şi nouă, scriitorilor, începem să simţim că literatura nu mai este o forţă

socială, o magistratură, dar lumea stă încă să se uite la noi ca la girafele din grădina zoologică. Dubiul ăsta radical pe care-1 simte azi fiecare ins despre ce este el în arhitectura socială constituie una din bolile epocii.
Ar fi o greşeală să crezi că ezitarea asta cu privire la semnificaţia socială a persoanei noastre nu-1 tulbură decît pe vanitos. Fiecare gest pe care-1 facem, fiecare cuvînt pe care-1 rostim pleacă dintr-un punct al volumului social — cel pe care-1 ocupăm — şi se opreşte la noi. Cînd ignorăm punctul în care ne găsim nu ne este cu putinţă să precizăm dacă gestul nostru trebuie să meargă în sus sau în jos, la dreapta sau la stîn-ga, nici dacă publicul care ne ascultă e departe sau e aproape şi dacă trebuie să strigăm sau să bîiguim. Altădată, coeficientul social al fiecărui om era un lucru inechivoc şi care căpăta inclusiv evidenţă plastică prin uniforma atribuită fiecărei clase şi profesii. Cum să mai ştii azi care-i rolul unui scriitor în arhitectura socială! Nu mai ştii dacă să adopţi gestul crispat al gar-guielor sau să afişezi zîmbetul stupid al unei cariatide sau, în fine, să te mulţumeşti să fii o dală. Cum să-ţi mai vină să ironizezi pe cineva cînd eşti expus să te vezi transformat în dala aproapelui ? Toate energiile, şi chiar mai multe decît ai, ţi le cheltuieşti ca să-ţi afirmi şi să-ţi aperi personalitatea efectivă.
— Si uite-aşa ai uitat de articolul meu.
— îl am la mine. Zici acolo:
„Omenirea este foarte bătrînă. Nu ştiu ce se înţelege prin artă nouă. Estetica e la fel de veche ca şi omenirea. Din cînd în cînd se vorbeşte despre înnoirea artei. în realitate, asemenea înnoiri sînt lucruri superficiale. Esenţa artei nu se schimbă. Aşa cum un artist nu poate înceta să facă ceea ce a mai făcut, nici omenirea nu-şi poate da forme de artă distincte de cele pe care şi le-a mai dat. Un pictor va putea încerca, bunăoară, să găsească o pictură nouă; o sută de pictori în toată lumea se vor putea lupta ca să picteze altfel de cum au pictat înaintaşii lor. Strădaniile tuturora vor fi inutile. Vor fi nevoiţi să deseneze şi să utilizeze culoarea. Nu vor face altceva decît ceea ce au făcut, pe pereţii peşterilor, înaintaşi milenari ai acelor artişti de acum.
Omenirea este bătrînă şi a făcut de mult tot ce trebuia să facă. Din cînd în cînd, de-a lungul timpului, unii artişti şi literaţi îşi imaginează că vor putea ieşi din cercul inflexibil în care se află închişi. Cercul respectiv sînt legile materiei şi normele veşnice ale spiritului. Aceşti literaţi şi artişti încearcă să scrie şi să picteze cum nu se scrisese şi nu se pictase înainte. Şi strădaniile lor sînt inutile. Cînd trec frontierele experienţei seculare şi ale legilor materiei, ei cad în afara datelor artei înseşi pe care doresc să o renoveze. Cercul în care se află închisă omenirea este inflexibil. Ca să facem altă artă, ca să creăm altă estetică ar fi necesar să creăm altă lume, să facem altceva care să nu fie materie, şi altceva care să nu fie spirit."
— Nu ţi se pare clar ?
— Ti-am mai spus că mi se pare prea clar. Spui că „înnoirile artei sînt lucruri superficiale. Esenţa artei nu se schimbă". Mie îmi vine să cred că unul din lucrurile în cel mai înalt grad esenţiale în artă e stilul.

Ei bine, înnoirile însemnează schimbări de stil. Cum poți să le zici superficiale ? Ți se pare nesemnificativă deosebirea dintre o catedrală gotică şi Partenon, sau dintre o piramidă şi un pavilion Ludovic al XV-lea, sau dintre desenul geometric din Creta şi *Las Meninas* ?
— Bine, dar pictorul va fi totdeauna obligat să deseneze şi să facă uz de culoare.
— Păi asta e esența artei picturale ? Eu socoteam că desenul şi culoarea sînt mai degrabă mijloacele, materialele picturii. Pentru dumneata ar exista o înnoire nesuperficială a artei literare doar cînd aceasta ar înceta să mai utilizeze cuvintele. Mi se pare că sari un pic peste cal, prietene Azorîn.
— Arta este eternă.
— Un prieten al meu din Vera, cînd aude pe cineva spunînd vorbe mai mult sunătoare decît pline de miez, obişnuieşte să exclame: „Toate astea sînt tinichele!" Povestea cu eternitatea artei mi se pare şi mie tot o tinichea. Hai să zicem nu chiar eternă. Nu mai ştiu cine 1-a întrebat odată pe Galilei dacă soarele este veşnic, şi Galilei, presupun că zîmbind, i-a răspuns: *Eterno, non, ma ben antico* („Veşnic nu, dar foarte vechi").

— In fond literatura a fost mereu aceeaşi.
— Evident! In prima jumătate a secolului al XlX-lea un poet spaniol, nu-mi aduc aminte cine, a compus şi el o „Odă Soarelui", care începe aşa:
Para y âyeme, oh, Sol, yo te saludo ! („Stai şi m-ascultă, Soare, te salut!" - *N. t.)*
în schimb, dumneata începi un capitol din *Drumul lui Don Quijote:* „N-am cunoscut niciodată oameni mai înțelepți, mai amabili, mai simpli decît aceşti hidalgi cumsecade ca don Candido, don Luis, don Francisco, don Juan Alfonso şi don Carlos." între un început şi altul nu găseşti nimic altceva decît tot diferențe superficiale ? Dumneata foloseşti, prietene Azorîn, suprafețe foarte pline.
— Subtilități! Materia şi spiritul vor fi mereu ce-au fost.
— Eu unul nu ştiu prea bine nici ce-o fi materia, nici ce-o fi spiritul, dar mi se pare că trăsătura caracteristică a vieții este apariția bruscă a unor specii noi. La mine-n grădină s-a semănat acum cîțiva ani un soi de fasole: recoltă după recoltă, ieşea la fel. Dar acum vreo doi ani a apărut deodată o fasole cu tecile pestrițe, care s-a tot înmulțit în dauna celei vechi. De ce să nu credem că generațiile sînt recolte omeneşti şi că, deodată, într-una din ele, apare o mutație ?
— De Vries!
— într-adevăr, ar fi urgent nevoie de un Hugo de Vries care să botanizeze în istorie. Trebuie să citeşti conferințele pe care le-a ținut acum doi ani la „Clifford Lectures" marele biolog nordamerican Lloyd Morgan despre ceea ce el numeşte „evoluția emergentă", adică evoluție cu emergente subite şi originale. Aşa s-ar explica şi schimbările bruşte în materie de gusturi artistice. Dumneata şi cu mine, păstăi fără puncte, asistăm acum la apariția unei literaturi împestrițate.
— Gătitul e la fel!
— Nu, gătitul nu e la fel, dar cu siguranță la fel e indigestia.
— Cercul în care este închisă omenirea e inflexibil.
— Eu nu văd cercul ăsta. Ba s-ar zice că omenirea a şi murit de-a binelea de mai multe ori şi a renăscut ca să moară iar,

după un program identic! Cercul uman încă n-a fost trasat. Asta e eroarea capitală pe care-o găsesc în cartea lui Spengler, atît de la modă acum. N-am citit-o, dar am răsfoit-o şi mi se pare că similaritățile acelea ciclice găsite de autor în dezvoltarea unor culturi diferite, chiar presupunînd că sînt sigure, nu contrazic o evoluție a umanității către stadii mereu noi. Neamțul ăsta comite aceeaşi greşeală ca şi dumneata cînd presupui că arta a fost totdeauna aceeaşi. Evident! E oricînd posibil să găseşti la două lucruri o notă atît de formală, atît de abstractă sau atît de intrinsecă, încît să le fie comună amîndurora, deşi, în fapt, ele se deosebesc prin toate celelalte. Caii şi stridiile se aseamănă prin faptul că nu se suie în copaci. Epoca Imperiului roman şi a noastră se pot asemăna în multe lucruri, fiind totuşi distincte, ele pregătesc un viitor foarte diferit. Important nu e să găseşti asemănarea, ci să dovedeşti că nu există deosebiri capitale.
El Sol, 26 octombrie 1924

DESPRE PUNCTUL DE VEDERE ÎN ARTE PARTEA I[1]

I

Istoria, cînd este ceea ce trebuie să fie, este o elaborare de filme. Nu se mulţumeşte să se instaleze în fiecare dată şi să vadă peisajul moral ce se întrezăreşte din ea, ci acelei serii de imagini statice, fiecare închisă în sine, îi substituie imaginea unei mişcări. „Vederile" anterior discontinue apar acum ieşind unele din altele, continuîndu-se fără intermitenţă unele în altele. Realitatea, care, la un moment dat, părea a consta dintr-o infinitate de fapte cristalizate, liniştite în congelarea lor, se lichefiază, curge şi adoptă un debit fluvial. Adevărata realitate istorică nu e datul, faptul, lucrul, ci evoluţia care se construieşte cu acele materiale topite, fluidizate. Istoria mobilizează, şi din ceea ce e liniştit ia naştere impetuozitatea.

II

în muzeu se conservă, sub straturi de lac, cadavrul unei evoluţii. Iată fluxul strădaniei picturale care, veac după veac, a iz-vorît din om. Pentru a o conserva, a fost necesar ca această evoluţie să fie demontată, triturată, retransformată în fragmente şi congelată ca într-un frigorifer. Fiecare tablou e un cristal cu muchii inechivoce şi rigide, separat de celelalte, insulă ermetică.

Şi totuşi cadavrul n-ar fi greu de resuscitat. Ar fi suficient ca tablourile să fie aşezate într-o anumită ordine şi privirea să fie lăsată să alunece rapid peste ele — şi dacă nu privirea, meditaţia. S-ar învedera atunci că mişcarea picturii, de la Giotto pînă în zilele noastre, reprezintă un gest unic şi simplu, cu un [Nu a fost continuat.]

început şi un sfîrşit al său. E surprinzător că o lege atît de simplă a condus variaţiile artei picturale în lumea noastră occidentală. Şi faptul cel mai curios, cel mai neliniştitor este analogia dintre această lege şi cea care a guvernat destinele filozofiei europene. Acest paralelism dintre cele două lucrări culturale cum nu se poate mai distante ne îngăduie să bănuim existenţa unui principiu general încă şi mai amplu care a acţionat în întreaga evoluţie a spiritului european. Nu am să prelungesc aventura pînă la acel mister îndepărtat, mulţumindu-mă, pînă una, alta, să interpretez gestul de şase sute de ani care a fost pictura în Occident.

III

Mişcarea presupune un mobil. Cine se mişcă în evoluţia picturii ? Fiecare tablou e un instantaneu în care mobilul apare nemişcat. Şi care este el ? Să nu căutăm un lucru foarte complicat. Ceea ce variază, ceea ce se deplasează în pictură şi, prin deplasările sale, produce diversitatea de aspecte şi stiluri este pur şi simplu punctul de vedere al pictorului.

E firesc să fie aşa. Ideea abstractă este ubicuă. Triunghiul isos-cel, gîndit pe Sirius şi pe Terra, prezintă un aspect identic. în schimb, orice imagine sensibilă tîrăşte după sine marca inexorabilă a propriei localizări, cu alte cuvinte imaginea ne înfăţişează ceva văzut dintr-un punct de vedere determinat. Această localizare a sensibilului poate fi strictă sau vagă, dar nu poate lipsi. Vîrful turnului, vela marină ni se prezintă la o distanţă pe care o evaluăm cu o exactitate practică. Luna sau suprafaţa albastră a cerului ni se înfăţişează într-o îndepărtare esenţialmente imprecisă, dar foarte caracteristică în imprecizia sa. Nu putem spune că se găsesc la atîţia şi atîţia kilometri; localizarea lor în depărtare este vagă, dar vagul acesta nu însemnează indeterminare.

Cu toate acestea, nu *cantitatea* geodezică a distanţei exercită o influenţă decisivă asupra punctului de vedere al pictorului, ci *calitatea* optică a acelei distanţe. Aproapele şi departele, care, metric vorbind, sînt caractere relative, pot avea pentru ochi o valoare absolută. în fapt, *viziunea apropiată* şi *viziunea la dis-*

tanţă despre care vorbeşte fiziologia nu sînt noţiuni care depind în principal de factori metrici, ci sînt mai degrabă două moduri distincte de a privi.

IV

Dacă luăm un obiect oarecare, o glastră bunăoară, şi-l apropiem suficient de ochii noştri, aceştia converg asupra lui. Atunci cîmpul vizual adoptă o structură specifică. în centru se găseşte obiectul favorizat, fixat de privirea noastră; forma lui apare clară, perfect definită, în toate detaliile. în jurul său, pînă la marginea cîmpului vizual, se întinde o zonă pe care nu o privim, dar o vedem totuşi cu o viziune indirectă, vagă, neatentă. Tot ceea ce cade înăuntrul acestei zone apare situat în spatele obiectului; de aceea spunem că e „fundalul" său. Dar, în plus, tot ce ține de el se înfățişează nedesluşit, abia recognoscibil, fără o formă acuzată, redus mai degrabă la mase confuze de culoare. Dacă n-ar fi vorba de lucruri obişnuite, nu am putea spune ce sînt de fapt cele pe care le vedem în această viziune indirectă.

Viziunea apropiată, aşadar, organizează cîmpul vizual îm-punîndu-i o ierarhie optică: un nucleu central privilegiat se articulează asupra unei arii înconjurătoare. Obiectul proxim este un erou luminos, un protagonist care se detaşează dominînd o „masă", o plebe vizuală, un cor cosmic de jur împrejur.

Să comparăm cu aceasta viziunea la distanță. în loc de a fixa vreun obiect apropiat, lăsăm ca privirea liniştită, dar liberă, să-şi prelungească raza de vedere pînă la limita cîmpului vizual. Ce constatăm atunci ? Structura elementelor ierarhizate dispare. Cîmpul ocular este omogen; nu se vede ceva mai bine şi restul confuz, ci totul se prezintă submers într-o democrație optică. Nimica nu posedă un profil riguros, totul este fundal, confuz, aproape inform. In schimb, dualității viziunii apropiate i-a succedat o perfectă unitate a întregului cîmp vizual.

V

Acestor diferențe în modul de a privi se impune să le adăugăm alta şi mai importantă.

Cînd privim din apropiere glastra, raza vizuală se izbeşte de partea cea mai proeminentă a pîntecului său. Apoi, ca şi cum şocul acesta ar fi frînt-o, raza se sfîşie în tentacule multiple care alunecă pe flancurile vasului şi par a-i îmbrățişa rotunjimea, a o lua în posesie, a o sublinia. Fapt este că obiectul văzut de foarte aproape dobîndeşte acea corporalitate şi soliditate indefinibile proprii volumului plin. îl vedem în „bloc", convex, în schimb, acelaşi obiect situat în fundal, în viziune la distanță, îşi pierde corporalitatea, soliditatea şi plenitudinea. Nu mai este un volum compact, evident rotund, cu proeminența şi flancurile lui curbe; a încetat să fie un „bloc" şi a devenit mai degrabă o suprafață fără soliditate, un spectru necorporal, alcătuit doar din lumină.

Viziunea apropiată are un caracter tactil. Ce misterioasă rezonanță a pipăitului păstrează oare privirea atunci cînd converge asupra unui obiect apropiat ? Să nu încercăm acum să violăm acest mister. Este suficient să observăm densitatea cva-sitactilă pe care o posedă raza oculară şi care-i permite, efectiv, să îmbrățişeze, să palpeze glastra. Pe măsură ce obiectul se îndepărtează, privirea îşi pierde caracteristica manuală şi devine treptat viziune pură. Paralel, lucrurile, distanțîndu-se, încetează a fi volume pline, dure, compacte, şi devin simple entități cromatice, fără rezistență, soliditate sau convexitate. O deprindere milenară, întemeiată pe necesități vitale, face ca omul să nu considere ca „lucru", în sens strict, decît acele obiecte a căror soliditate opune rezistență mîinilor sale. Restul e mai mult sau mai puțin fantasmă. Ei bine, cînd un obiect trece de la viziunea apropiată la cea la distanță, el se fantasmagonzează. Cînd distanța e mare, colo, la marginea unui orizont depărtat — un arbore, un castel, un lanț muntos —, totul dobîndeşte aspectul cvasireal de apariții ultramundane.

VI

O ultimă şi decisivă observație.

Cînd viziunii apropiate i-o opunem pe cea depărtată, nu vrem să spunem că în aceasta am privi un obiect aflat la o mai

mare distanță decît în cazul celei dintîi. A privi însemnează aici, categoric, a face să conveargă cele două raze oculare asupra unui punct, care, grație lor, rămîne favorizat, privilegiat din punct de vedere optic. In viziunea la distanță nu privim nici un punct, ci încercăm să îmbrățişăm totalitatea cîmpului nostru vizual, inclusiv marginile lui. în acest scop, evităm pe cît posibil convergența. Şi atunci sîntem surprinşi să observăm că obiectul vizual perceput acum — ansamblul cîmpului nostru vizual — este concav. Dacă ne aflăm într-o încăpere, concavi-tatea ia sfîrşit în peretele frontalier, în tavan, în pardoseală. Acest hotar sau această limită este o suprafață care tinde să ia forma unei emisfere privite

dinăuntru. Dar unde începe con-cavitatea ? Nu încape nci o îndoială: începe chiar în ochii noştri.
De unde rezultă că ceea ce vedem în viziunea la distanță este un gol ca atare. Conținutul percepției noastre nu este pro-priu-zis suprafața la care ia sfîrşit golul, ci tot acest gol, de la globul nostru ocular pînă la perete sau pînă la orizont.
Această observație ne sileşte să recunoaştem următorul paradox: obiectul pe care-1 vedem în viziunea la distanță nu este mai depărtat de noi decît cel văzut din apropiere, ci dimpotrivă, mai apropiat, dat fiind că începe pe corneea noastră. în pura viziune la distanță, atenția noastră, în loc să se proiecteze mai departe, s-a retras pînă la punctul absolut apropiat, iar raza vizuală, în loc să se izbească de convexitatea unui corp solid şi să rămînă fixată în ea, penetrează un obiect concav, alunecă prin interiorul unui gol.

VII

Ei bine, de-a lungul istoriei artistice europene punctul de vedere al pictorului s-a tot schimbat de la viziunea apropiată la viziunea la distanță şi, paralel, pictura care începe la Giotto, fiind pictură de plin, devine pictură de gol.
Asta vrea să spună că atenția pictorului urmează un itinerar de deplasare cîtuşi de puțin capricios. Mai întîi se fixează pe corpul sau volumul obiectului, apoi pe ceea ce se găseşte între corp şi pupilă, adică pe gol. Şi cum acesta se găseşte în fața cor-

purilor, rezultă că itinerarul privirii picturale este o retroce-sie de la ceea ce e depărtat — chiar dacă în apropiere — către ceea ce îi este imediat apropiat ochiului.
Aşa stînd lucrurile, evoluția picturii occidentale ar consta într-o retragere dinspre obiect către subiectul pictor.
Cititorul poate verifica şi singur, parcurgînd cronologic istoria picturii, această lege care guvernează mişcarea artei picturale. In cele ce urmează mă limitez la cîteva exemple care sînt un fel de opriri în itinerarul general.

VIII

Quattrocento-ul. Flamanzii şi italienii cultivau cu frenezie pictura de plin. S-ar zice că pictau cu mîinile. Fiecare obiect apare cu o inechivocă soliditate, corporal, tangibil. îl acoperă o piele bine şlefuită, fără pori sau cute, ce pare a-şi arăta cu voluptate volumul rotund. Nu există nici o deosebire în modul de a trata lucrurile din primul plan şi din ultimul. Artistul se mulțumeşte să reprezinte ceea ce este depărtat la o scară mai mică decît ceea ce este apropiat, dar le pictează la fel şi pe unul, şi pe celălalt. Diferențierea planurilor este deci exclusiv abstractă şi se obține printr-o pură perspectivă geometrică. Pictural vorbind, totul în aceste tablouri este prim-plan, adică totul este pictat de aproape. Figura de mici dimensiuni, de-acolo, din depărtare, este la fel de completă, rotundă şi detaşată ca şi cele principale. Pare ca şi cum pictorul s-ar fi deplasat pînă în locul depărtat unde se găseşte şi ea ar fi pictat-o, din apropiere, la depărtare.
E însă cu neputință să vezi deodată mai multe lucruri. Privirea apropiată trebuie să se deplaseze continuu de la unul la altul, pentru a le face, succesiv, centru al viziunii. Asta vrea să însemneze că punctul de vedere în tabloul primitiv nu este unul singur, ci sînt tot atîtea cîte obiecte se află în el. Tabloul nu e pictat unitar, ci plural. Nici un fragment nu se raportează la altul, fiecare este desăvîrşit şi de sine stătător. De aici faptul că simptomul cel mai clar pentru a şti dacă un tablou aparține unei tendințe sau alteia — pictură de plin sau pictură de

gol — este de a lua un fragment şi a vedea dacă, izolat, îşi este suficient pentru a reprezenta cu plenitudine ceva anume. într-o pînză de Velazquez, dimpotrivă, fiecare crîmpei conține doar vagi forme monstruoase.
Tabloul primitiv este oarecum adițiunea mai multor mici tablouri, fiecare independent şi pictat dintr-un punct de vedere apropiat. Pictorul a aruncat o privire exclusivă şi analitică asupra fiecăruia dintre obiecte. De aici provine amuzanta bogăție a acestor panouri din secolul al XV-lea. Nu apucăm niciodată să le vedem pe de-a-ntregul. Mereu descoperim un nou tablo-uaş interior pe care nu-1 observasem. în schimb, ele exclud o contemplare de ansamblu. Pupila noastră trebuie să peregrineze pas cu pas pe suprafața pictată, zăbovind în aceleaşi puncte de vedere pe care pictorul le-a adoptat succesiv.

IX

Renaşterea. Viziunea apropiată este exclusivistă, dat fiind că surprinde fiecare obiect pentru sine şi-l separă de rest. Rafael nu modifică acest punct de vedere, dar introduce în tablou un element abstract care-i furnizează o anume unitate: compoziția sau arhitectura. Continuă să picteze fiecare lucru în parte, la fel ca un primitiv; aparatul ocular îi funcționează după acelaşi principiu. Dar în loc de a se rezuma, cu ingenuitate, să picteze ceea ce vede după cum vede, supune totul unei forțe extranee: ideea geometrică de unitate. Asupra formelor analitice ale obiectelor cade, imperativă, forma sintetică a compoziției, care nu este o formă obiectuală vizibilă, ci pură schemă rațională. (La fel şi Leonardo, bunăoară, în tablourile sale triunghiulare.)

Pictura lui Rafael nu ia naştere nici ea şi nici nu poate fi contemplată dintr-un punct de vedere unic. în ea însă există deja postulatul rațional al unificării.

X

Tranziția. Dacă mergem de la primitivi şi Renaştere către Velazquez, vom găsi la venețieni, dar mai ales la Tintoretto şi El Greco, o etapă intermediară. Cum să o definim ?

în Tintoretto şi El Greco se învecinează două epoci. De aici neliniştea, tulburarea care înfioară pictura amîndurora. Ei sînt ultimii reprezentanți ai picturii de plin care simt deja problemele golului, fără a le ataca după cuviința.

încă de la începutul său, arta venețiană tinde către o viziune la distanță a lucrurilor. La Giorgione şi Tițian, corpurile ar vrea să-şi piardă soliditatea compactă şi să plutească asemenea norilor, vălurilor şi materiilor fuzibile. Lipseşte însă hotărîrea de-a abandona punctul de vedere apropiat şi analitic. Vreme de o sută de ani ambele principii se înfruntă, fără o victorie definitivă a vreunuia dintre ele. Tintoretto reprezintă o manifestare extremă a acestei lupte lăuntrice în care viziunea la distanță e ca şi pe punctul de a învinge. în tablourile de la Escorial, el construieşte mari spații vide. Dar pentru o asemenea întreprindere e nevoit să se sprijine pe perspectivele arhitectonice ca în cîrje. Fără colonadele şi cornişele care fug spre fundal, penelul lui Tintoretto s-ar prăbuşi în abisul golului pe care năzuia să-l creeze.

El Greco însemnează mai degrabă un regres. Cred că i s-a apreciat exagerat modernitatea şi apropierea de Velazquez. Pe El Greco continuă să-l intereseze, în primul rînd, volumul. Dovada în acest sens este că el poate trece drept ultimul mare racursist. Nu e de ajuns golul; la el dăinuie intenția corporalului, a volumului plin. în timp ce Velazquez, în *Meninele* şi în *Torcătoarele,* îngrămădeşte figurile la dreapta şi la stînga, lăsînd mai mult sau mai puțin liber spațiul central — ca şi cum acesta ar fi adevăratul protagonist —, El Greco aglomerează pe toată pînza mase corporale care dislocă pe de-a-ntregul aerul. Tablourile lui sînt îndeobşte ticsite de trupuri.

Şi totuşi pînze precum *învierea, Răstignitul* (Prado), *Rusaliile* pun cu o rară energie probleme ale profunzimii.

Este însă greşit să confundăm pictura de profunzime cu cea de gol sau de concavitate vidă. Cea dintîi nu este decît o modalitate mai savantă de a marca volumul. Cea de-a doua, în schimb, reprezintă o inversare totală a intenției picturale.

Ceea ce se întîmplă efectiv la El Greco este că principiul arhitectonic a pus total stăpînire pe obiectele reprezentate şi le-a

supus cu o violență fără egal schemei lui ideale. în felul acesta, viziunea analitică, cea care caută volumul favorizînd în exclusivitate fiecare figură, este influențată şi parcă neutralizată de către intenția sintetică. Schema dinamismului formal care domneşte asupra tabloului îi impune unitate şi permite un pseu-dopunct de vedere unic.

In plus, la El Greco se şi iveşte alt element unificator: clarobscurul.

XI

Clarobscunştii. Compoziția lui Rafael, schema dinamică a lui El Greco reprezintă postulate ale unității pe care artistul le proiectează asupra tabloului său, dar nimic mai mult. Fiecare lucru de pe pînză continuă să-şi afirme volumul şi, *consecutiv,* independența şi particularismul. Acele unificări sînt, aşadar, din aceeaşi descendență abstractă ca şi perspectiva geometrică a primitivilor. Avîndu-şi originea în rațiunea pură, ele nu se dovedesc capabile să structureze integral materia tabloului sau, altfel spus, nu sînt principii picturale. Fiecare fragment al operei este pictat fără intervenția lor.

Față de ele, clarobscurul reprezintă o inovație radicală şi mai profundă.
în vreme ce pupila pictorului caută corpul lucrurilor, obiectele care ocupă suprafața pictată vor pretinde, fiecare pentru sine, un punct de vedere exclusiv şi privilegiat. Tabloul va poseda o organizare feudală în care fiecare element îşi va pune în valoare drepturile personale. Iată însă că printre ele se strecoară un nou obiect înzestrat cu o putere magică ce-i permite, mai mult chiar, îl obligă să fie ubicuu şi să ocupe toată pînza fără a fi nevoit să le disloce pe celelalte. Acest obiect magic e lumina. Ea este una şi unică în întreaga compoziție. Iată un principiu de unitate care nu este abstract, ci real, un lucru între lucruri, iar nu o idee sau o schemă. Unitatea de iluminare sau clarobscurul impune un punct de vedere unic. Pictorul trebuie să-şi vadă ansamblul operei imers în amplul obiect care este lumina.

Asta sînt Ribera, Caravaggio şi tînărul Velăzquez *(Adorația Magilor).* Se caută tot corporalitatea, după uzanța moştenită. Dar ea nu mai interesează primordial. Obiectul prin sine începe a fi neglijat şi nu mai are alt rol decît să slujească drept suport şi fundal luminii de pe el. Se urmăreşte traiectoria luminii, insistîndu-se asupra lunecării ei pe suprafața volumelor, a plinunlor.
Se observă oare clar deplasarea punctului de vedere implicată de acest fapt ? Velâzquez-ul din *Adorația Magilor* nu se *mm fixează în* tabloul ca atare, *ci pe suprafața lui,* pe care lumina o loveşte, reflectîndu-se. A avut loc, aşadar, o retragere a privirii, care încetează a mai fi mînă şi dă drumul corpului rotund. Acum raza vizuală se opreşte acolo unde începe corpul şi lumina cade sclipitoare; de acolo pleacă în căutarea altui loc al altui obiect oarecare unde vibrează o similară intensitate a iluminării. S-a produs o magică solidarizare şi unificare a tuturor fragmentelor *luminoase* în opoziție cu cele *obscure.* Lucrurile cele mai disparate prin forma şi condiția lor se dovedesc acum echivalente. Primatul individualist al lucrurilor ia sfîr-şit. Ele nu mai interesează prin ele însele şi încep a nu mai fi decît pretext pentru altceva.
XII
Velâzquez. Grație clarobscurului, unitatea tabloului devine interioară acestuia şi nu doar obținută prin mijloace extrinseci. Cu toate acestea, sub lumină, volumele continuă să zvîcnească. Pictura de plin persistă sub vălul strălucitor al iluminației.
Pentru a surmonta acest dualism era nevoie să intervină un disprețuitor genial decis să se dezintereseze total de corpuri, să le refuze pretențiile de soliditate, să le strivească phnurile petulante. Acest disprețuitor genial a fost Velăzquez.
Primitivul, îndrăgostit de corpul obiectiv, o porneşte sîr-guincios în căutarea lui cu ajutorul privirii tactile, îl pipăie, îl îmbrățişează cu emoție. Clarobscuristul, mai rece față de corpuri, face ca raza vizuală să 1 se deplaseze, ca pe o şină, pe raza de lumină ce migrează de la un lucru la altul. Velâzquez, cu

o îndrăzneală formidabilă, execută primul act de dispreț menit să suscite o întreagă nouă pictură: îşi reține pupila. Nimic mai mult. în asta constă uriaşa revoluție.
Pînă atunci, pupila pictorului se rotise ptolemeic în jurul fiecărui obiect urmînd o orbită servilă. Velâzquez se decide să fixeze în chip despotic punctul de vedere. Tot tabloul va lua naştere dintr-un act de viziune unic, iar lucrurile vor fi silite să se străduiască a ajunge după puteri pînă la raza vizuală. E vorba, aşadar, de o revoluție copernicană, similară cu cea pe care au promovat-o în filozofie Descartes, Hume şi Kant. Pupila artistului se erijează în centru al cosmosului plastic şi în jurul ei rătăcesc formele obiectelor. Rigid, aparatul ocular îşi lansează raza vizor, drept, fără nici o deviere într-o parte sau alta, fără preferință pentru un lucru anume. Cînd se poticneşte de ceva, nu se fixează asupra acestuia şi, în consecință, acel ceva este transformat nu în corp rotund, ci în simplă suprafață care interceptează viziunea[1].
Punctul de vedere s-a retras, s-a îndepărtat de obiect, iar de la viziunea apropiată am trecut la viziunea la distanță, care, de fapt, este încă şi mai apropiată decît cea dintîi. între corpuri şi pupilă se intercalează obiectul cel mai nemijlocit: golul, aerul. Plutind în văzduh, convertite în gaze cromatice, în flamuri informe, în reflexe pure, lucrurile şi-au pierdut soliditatea şi conturul liniatura. Pictorul şi-a tras capul înapoi, şi-a mijit pleoapele şi între ele a triturat forma proprie fiecărui obiect, reducîndu-1 la molecule de lumină, la simple scînteieri de lumină. în schimb, tabloul lui poate fi privit dintr-un singur punct de vedere, în totalitate şi dintr-o dată.

Viziunea apropiată disociază, analizează, distinge — este feudală. Viziunea la distanță sintetizează, contopeşte, confundă — e democratică. Punctul de vedere devine sinopsă. Pictura de plin s-a transformat definitiv în pictură de gol.

[1] Dacă vom privi din exterior o sferă goală, vom vedea un volum compact. Dacă vom intra în ea, vom vedea în jurul nostru o suprafață ce limitează golul interior.

XIII

195

Impresionismul. Nu e nevoie să mai spunem că la Velâzquez dăinuie încă principiile moderatoare ale Renaşterii. Inovația nu se arată în tot radicalismul ei pînă la impresionişti şi neoimpresionişti. Premisele formulate în primele paragrafe păreau a anunța că, o dată ajunşi la pictura de gol, evoluția se va fi încheiat. Punctul de vedere devenind, din multiplu şi apropiat, unic şi depărtat, pare a-şi fi epuizat itinerarul posibil. Nici vorbă. Vom vedea numaidecît că el se poate retrage şi mai mult către subiect. Din 1870 pînă azi, deplasarea a continuat, iar aceste ultime etape, tocmai prin caracterul lor neverosimil şi paradoxal, confirmă legea fatidică pe care am sugerat-o la început. Artistul, care porneşte de la lumea din jur, sfîrşeşte prin a se reculege în sine însuşi.

Am spus că privirea lui Velâzquez, cînd se poticneşte de un obiect, îl preschimbă în suprafață. între timp însă raza vizuală şi-a parcurs drumul, s-a complăcut să perforeze aerul care se întinde între cornee şi lucrurile depărtate. în *Meninele* şi *Torcătoarele* se observă satisfacția cu care artistul a accentuat golul ca atare. Velâzquez priveşte direct în fundal, pomenindu-se astfel cu o enormă masă de aer între el şi limita cîmpului său vizual. Ei bine, a vedea ceva cu raza centrală a ochiului este ceea ce se numeşte viziune directă sau viziune *in modo recto.* Dar în jurul acestei raze-axă, pupila trimite şi multe altele care pornesc din ea oblic, care se deplasează *in modo oblicuo.* Impresia de concavitate provine din privirea *in modo recto.* Dacă o eliminăm pe aceasta — de pildă deschizînd şi închizînd o clipă ochii — rămîn active doar viziunile oblice, viziunile laterale, „cu coada ochiului", care reprezintă culmea dispreţului. Atunci cavitatea dispare şi cîmpul vizual tinde a se converti pe de-a întregul într-o suprafață.

Asta e ceea ce fac impresionismele succesive. Aduc fundalul golului velazquin la un prim-plan, care atunci îşi încetează existența din lipsa unui termen de comparație. Pictura tinde să devină plană, aşa cum este şi pînza pe care se transpune. Se

′

196

197

ajunge, aşadar, la eliminarea oricărei rezonanțe tactile şi corporale. Pe de altă parte, atomizarea lucrurilor e atît de avansată în viziunea oblică, încît nu mai rămîne aproape nimica din ele. Figurile încep să fie incognoscibile. în loc de a picta obiectele aşa cum se văd, este pictată vederea însăşi. în locul unui obiect, o impresie, adică un morman de senzații. Cu asta, arta s-a retras complet din lume şi începe să se preocupe de activitatea subiectului. Senzațiile nu mai sînt în nici o accepție lucruri, ci stări subiective prin intermediul cărora ne apar lucrurile.

Se observă oare ce schimbare aduce acest fapt în punctul de vedere ? S-ar părea că acesta, căutînd obiectul cel mai apropiat de cornee, ar fi ajuns cel mai aproape cu putință de subiect şi cel mai departe cu putință de lucruri. Eroare! Punctul de vedere îşi continuă traiectoria inexorabilă de retragere. Nu se opreşte la cornee, ci, cutezător, încalcă ultima frontieră şi pătrunde în viziunea însăşi, în subiectul propriu-zis.

XIV

Cubismul. Cezanne, în centrul tradiției sale impresioniste, descoperă volumul. Pe pînze încep să se ivească cilindri, cuburi, conuri. Un ins distrat ar fi putut crede că, o dată epuizată peregrinarea picturală, aceasta urma să fie reluată şi să recădem în punctul de vedere al lui Giotto. Nouă eroare! Au existat mereu în istoria artei tendințe laterale care gravitau către arhaism. Dar curentul central al evoluției sare peste ele într-o curgere magnifică şi-şi urmează cursul inevitabil.

Cubismul lui Cezanne şi-al celor care, într-adevăr, au fost cubişti, adică stereometrici, nu reprezintă decît un pas mai mult în interiorizarea picturii. Senzațiile, temă a impresionismului, sînt stări subiective, prin urmare realități, modificări efective ale subiectului. încă şi mai adînc în interiorul acestuia se găsesc ideile. Ideile sînt şi ele realități care au loc în sufletul individului, dar se deosebesc

de senzații prin aceea că conținutul lor — obiectul ideii — este ireal şi uneori chiar imposibil. Cînd mă gîndesc la cilindrul strict geometric, *gîndirea* mea este un fapt efectiv care se produce în mine; în schimb, cilindrul geo-
metric *la care* mă gîndesc este un obiect ireal. Ideile sînt, aşadar, realități subiective care conțin obiecte virtuale, o întreagă lume de un tip nou, distinctă de cea pe care ne-o transmit ochii, şi care se ridică la suprafață în chip miraculos din adîncurile psihice.
Ei bine, volumele pe care le evocă Cezanne nu au nimic de-a face cu cele pe care le descoperă Giotto, sînt mai degrabă antagonice lor. Giotto caută volumul propriu al fiecărui lucru, corporalitatea lor absolut reală şi tangibilă. înaintea lui nu se cunoştea decît imaginea bizantină bidimensională. Cezanne, dimpotrivă, înlocuieşte corpurile lucrurilor cu volume ireale, figuri geometrice de pură invenție, neavînd cu acelea decît o legătură metaforică. Conul este metafora muntelui, emisfera cea a sînului tînăr. De la Cezanne, pictura pictează doar idei — care, desigur, sînt şi obiecte, dar obiecte ideale, imanente subiectului sau intrasubiective.
Aceasta explică mixtura care, în pofida unor explicații eronate, se prezintă în pavoazul confuz al aşa-numitului *cubism.* Alături de volume în care se învederează parcă superlativ ro-tunditatea corpurilor, Picasso, în tablourile lui cele mai scandaloase şi mai tipice, anihilează forma închisă a obiectului şi, pe planuri pure, euclidiene, notează fragmente din el, o sprinceană, o mustață, un nas — fără altă misiune decît aceea de a sluji drept cifru simbolic ideilor.
Cubismul echivoc nu e altceva decît o manieră particulară în cadrul expresionismului contemporan. în impresie s-a ajuns la minimul de obiectivitate exterioară. O nouă deplasare a punctului de vedere mai era posibilă doar dacă, sărind îndărătul retinei — frontieră subtilă între exterior şi interior —, pictura şi-ar inversa total funcția şi, în loc de a pune înlăuntru ceea ce se află afară, s-ar strădui să verse pe pînză ceea ce se află înăuntru: obiectele ideale inventate. De notat cum, printr-o simplă înaintare a punctului de vedere pe aceeaşi unică traiectorie pe care o urmase de la început, se ajunge la un rezultat invers. Ochii, în loc să absoarbă lucrurile, se prefac în proiectoare de peisaje şi faune intime. înainte erau bazine colectoare ale lumii reale: acum, havuzuri de irealitate.

Se prea poate ca arta actuală să aibă puțină o redusă estetică, dar cine nu vede în ea decît un capriciu poate fi sigur că n-a înțeles nici arta nouă, nici pe cea veche. Evoluția conducea pictura — şi arta în general —, în chip inexorabil, fatal, către ceea ce este ea azi.
XV
Legea diriguitoare a marilor variațiuni picturale este de o neliniştitoare simplitate. Intîi se pictează lucruri; apoi senzații; la urmă, idei. Asta vrea să spună că atenția artistului a început prin a se fixa asupra realității externe; apoi asupra subiectivului; în cele din urmă asupra intrasubiectivului. Aceste trei etape reprezintă trei puncte care se găsesc pe o aCeeaşi linie.
Or, filozofia occidentală a urmat un drum identic şi această coincidență face ca legea aceea să fie şi mai neliniştitoare.
Să adnotăm în cîteva rîndun acel straniu paralelism.
Pictorul începe prin a se întreba care anume elemente din univers sînt cele ce trebuie strămutate pe pînză; adică ce clasă de fenomene sînt cele picturalmente esențiale. Filozoful, în ce-1 priveşte, se întreabă ce clasă de obiecte este cea fundamentală. Un sistem filozofic este încercarea de a reconstrui conceptual Cosmosul plecînd de la un anumit tip de fapte considerate drept cele mai ferme şi mai sigure. Fiecare epocă a filozofiei a preferat un tip distinct şi pe el a aşezat restul edificiului.
în vremea lui Giotto, pictor al corpurilor solide şi independente, filozofia considera că realitatea ultimă şi definitivă sînt substanțele individuale. Exemplele de substanțe care se dădeau în şcoli erau: acest cal, acest om. De ce oare se credea că în ele se descoperă suprema valoare metafizică ? Pur şi simplu deoarece în ideea nativă şi practică despre lume fiecare cal şi fiecare om par a avea o existență proprie, independentă de celelalte lucruri şi de mintea care le contemplă. Calul trăieşte prin sine, întreg şi complet, potrivit tainicei sale energii intime; dacă vrem să-1 cunoaştem, simțurile noastre, înțelegerea noastră vor trebui să meargă spre el şi să graviteze umil în jurul lui. Realismul substanțialist al lui Dante este, aşadar, frate geamăn cu pictura de plin pe care o inițiază Giotto.

Să facem un salt către 1600, epocă în care începe pictura de gol. Filozofia se află în mîinile lui Descartes. Care e pentru el realitatea cosmică ? Substanțele plurale şi independente se estompează, în

prim-planul metafizic trece o unică substanță — substanță vidă, o specie de concavitate metafizică ce urmează acum să dețină o magică putere creatoare. Realul pentru Descartes este spațiul, așa cum pentru Velâzquez golul.
După Descartes reapare pentru o clipă pluralitatea substanțelor la Leibniz. Dar aceste substanțe nu mai sînt principii corporale, ci exact contrariul: monadele sînt subiecți şi rolul fiecăreia dintre ele — simptom curios — nu e altul decît să reprezinte un *point de vue.* Pentru prima dată se face auzită în istoria filozofiei exigența formală ca știința să fie un sistem ce supune Universul unui punct de vedere. *Monada* nu face decît să furnizeze un loc metafizic acelei unități de viziune.
în cele două veacuri următoare, subiectivismul devine tot mai radical şi, pe la 1880, în vreme ce impresioniştii fixau pe pînze senzații pure, filozofii pozitivismului extrem reduceau realitatea universală la senzații pure.
Derealizarea progresivă a lumii, care începuse în gîndirea renascentistă, ajunge, cu senzualismul radical al lui Avenarius şi Mach, la ultimele sale consecințe. Cum se poate merge mai departe ? Ce nouă filozofie mai este posibilă ? Nu putem concepe o întoarcere la realismul primitiv; patru secole de critică, de îndoială, de suspiciune l-au făcut pentru totdeauna nevalabil. A rămîne în subiectiv este de asemenea cu neputință. Unde să găseşti ceva cu care să poți reconstrui lumea ?
Filozoful îşi retrage şi mai mult atenția şi, în loc de a şi-o dirija către subiectivul ca atare, se fixează pe ceea ce se numeşte acum „conținut al conştiinței", pe intrasubiectiv. S-ar putea ca ceea ce ideează ideile noastre şi gîndesc gîndurile noastre să nu aibă nici un corespondent real, dar asta nu înseamnă că e vorba de ceva pur subiectiv. O lume halucinatorie nu ar fi reală, dar nici n-ar înceta să fie o lume, un univers obiectiv, plin de sens şi perfecțiune. Chiar dacă centaurul imaginar nu galopează în realitate, cu coada şi mițele în vînt, pe pajişti efective, el posedă o independență specifică față de subiectul care-1

imaginează. El este un obiect virtual sau, cum zice filozofia cea mai recentă, un obiect ideal. Iată tipul de fenomene pe care gînditorul din zilele noastre îl consideră cel mai adecvat spre a servi ca bază sistemului său universal. Cum să nu rămîi surprins de coincidența dintre o astfel de filozofie şi pictura ei sincronă, numită expresionism sau cubism ?
Revista de Occidente, februarie 1924

[ANEXĂ]

Ceea ce urmează să auziți este grav neliterar. Am să vorbesc despre artă pe un ton cîtuşi de puțin artistic. In primă instanță, faptul acesta poate apărea ca o lipsă de respect față de frumusețe, dar este, în realitate, exact contrariul. Tocmai cei care se încăpățînează să vorbească frumos, poetic, despre opera frumoasă comit un asemenea păcat deoarece acoperă grația electrică a tabloului sau a statuii cu cealaltă operă de artă cum îşi doresc să fie cuvintele lor. Mi se pare, aşadar, mai respectuos şi mai rodnic să vorbim despre artă în mod estetic, şi nu poetic. Estetica şi derivația sa, știința despre artă, nu constituie o frumusețe cu care se întunecă altă frumusețe: ele sînt știință pură, anatomie reflexivă, meditație analitică. La noi în țară, artiştii — nu ştiu prin ce stranie ignoranță a unor fapte elementare — obişnuiesc a presupune că estetica este treaba lor, pe cînd, în realitate, este vorba de una din științele care necesită o tehnică foarte dificilă, strict filozofică, psihologică şi chiar fiziologică. De obicei, artistul habar nu are de estetică şi nici măcar n-are nevoie de ea, aşa cum camelia ignoră din fericire botanica.
Cu toate acestea, experiența artistică a vremii noastre este atît de abundentă, sîntem moştenitori atît de bogați ai unui îndelungat trecut artistic, încît reflecția despre stiluri, studiul

[1] [Eseul „Despre punctul de vedere în arte", după cum arată manuscrisul pe care-1 reproduc în continuare, trebuie să fi fost utilizat de către Ortega în vederea unei prelegeri sau conferințe căreia textul de față, inedit pînă azi, i-a servit drept introducere. Cu acest prilej, în copia folosită pentru acea manifestare, Ortega a practicat unele mici corecturi de care s-a ținut seama, pentru prima dată, în această nouă ediție a eseului.]

lor anatomic începe să ne furnizeze o plăcere specifică, foarte caracteristică epocii noastre. Este cu siguranță o plăcere intelectuală, ideologică, dar care o dublează pe aceea produsă în noi de opera de

artă în contemplarea ei nemijlocită. în cele ce veți auzi se face încercarea de a reduce marile variații ale picturii europene la cea mai simplă formulă cu putință. Este o încercare — poate ratată — de a descoperi o lege pe cît de simplă, pe-atît de inexorabilă, care determină evoluția artei picturale occidentale. E vorba, așadar, de a căuta un principiu care să confere unitate istoriei picturii noastre.

[DESPRE CRITICA DE ARTĂ][1]

Prietene Juan de la Encina: ar fi inacceptabil ca, după ce ți-am impus acest banchet, să nu-ți spunem şi de ce am făcut-o. Anul acesta, al cărui număr învederează cu atîta cinism sfertul de veac şi care se termină cu cifra de un *real*[2]*,* se împlinesc zece ani de cînd domnia ta îți exerciți cu exemplară continuitate îndeletnicirea critică. Deşi publicaseşi şi mai înainte cîteva studii despre artă, lucrarea cea mai caracteristică ți se poate data începînd cu acel periodic intitulat *Espâna,* 1915. Această lucrare — critica — este, dintre toate ocupațiile literare, cea care pretinde cel mai mare curaj şi atrage cele mai mari riscuri. Vreme de un deceniu ai ocupat un post periculos şi ai fost totdeauna gata de luptă. Nimic mai lesne decît să critici cîtepdată şi să aplici pe neaşteptate o împunsătură unui trecător; dar a fi critic zi de zi echivalează cu ridicarea unui edificiu de adversități. Domnia ta nu ai eludat pericolele şi necazurile unei asemenea profesii, drept care ne face plăcere să ne manifestăm simpatia şi stima pentru bravura domniei tale. Eu unul cel puțin am o atare idee despre gradul de risc pe care-1 presupune existența unui critic, încît m-am simțit toată seara ca şi cum aş fi asistat la banchetul oferit unui aviator.

[1] [Toast publicat în *El Sol* — 14 iunie 1925 — şi în broşura lui Juan de la Encina, *Al comenzar,* Publicaciones de la Sociedad de Artistas Ibericos, Madrid, 1925.]

[2] *Real-u\,* în vechiul sistem monetar spaniol, era o monedă de argint valorînd 34 de maravedişi sau a douăzeci şi cincea parte dintr-o peseta, întrebuințat familiar, denumeşte orice monedă în valoare de un sfert (25 de centime) de peseta. *(N.t.)*

Este limpede însă că nu numai din bravură trăieşte un critic: doar cu ea — lăsîndu-ne antrenați pe panta comparației — n-ar exista stabilitate. Pe lîngă bravură este nevoie de tact care să evite marile prăbuşiri, teribilele aterizări forțate ale desconsiderării. Şi luînd în ansamblu respectabilul volum de judecată pe care-1 presupun zece ani de muncă, nu cred că s-ar găsi cineva care să nu recunoască un nobil tact în aprecierile domniei tale. Fiecare va putea discuta o anume judecată sau alta, va putea să nu fie de acord cu doctrina generală ce face din lucrarea domniei tale un organism, dar va fi în chip notoriu nedrept să-i conteste măsura şi echilibrul dificilei opere a domniei tale.

Aceste virtuți au un merit cu atît mai mare, cu cît peisajul artistic prezent se compune aproape integral din prăpăstii. Aceasta însuteşte dificultățile criticii. Altădată, criticul se putea comporta pur şi simplu ca un judecător: pornind de la un cod prestabilit, îşi pronunța sentința asupra faptului concret. Acel cod preexistent îi lua sub ocrotire hotărîrile şi-i punea la adăpost criteriul. Dar arta vremii noastre, de la sfîrşitul impresionismului în pictură şi al simbolismului în poezie, duce lipsă de coduri confirmate. Criticul e silit să acționeze sub cerul liber şi în afara drumurilor bătute; în momentul în care judecă o operă e obligat să-şi cucerească şi autoritatea pentru legea generală pe care o aplică. Observați că, exceptînd știința, aşa se în-tîmplă în toate domeniile vieții noastre. Astfel, curînd va trebui să asistăm în toată Europa la marele spectacol al unei vieți politice fără principii în vigoare; pînă acum au existat mereu, cel puțin, două: cel care consacra puterile stabilite şi cel care inspira forțele revoluționare. Acum însă bănuiesc că cele din-tîi vor fi nevoite să trăiască fără consacrare, iar cele din urmă fără inspirație; vor fi nevoite, prin urmare, să-şi cîştige existența, ca să zicem aşa, de la o zi la alta. Spectacolul are să fie formidabil şi mă uimeşte doar faptul că atît de puțini oameni îşi dau seama limpede încă de pe acum de profunzimea, de radicalismul crizei vitale ce dospeşte pe bătrînul nostru continent. Se crede că unele lucruri vor suferi schimbări, dar că altele vor rămîne aşa. Inerția, dorința de a păstra comod atitudinile deja adoptate ne îndeamnă permanent să subevaluăm profunzimea

crizei respective. Trebuie să spun sincer că încă nu am ajuns la capătul ei, că nu cred cu alte cuvinte în dăinuirea, cel puțin fără substanțiale modificări de normă, de instituție, principiu şi ideal, a vreuneia din cele cîte se fluturau acum douăzeci de ani. Şi cînd spun asta, nu exclud nici chiar știința. Restrîngîndu-ne însă la dificultatea circumstanței în care exercită critica de artă Juan de la Encina, să observăm că în ordinea estetică totul a devenit problematic. Nu există nici o dimensiune a sensibilității

noastre artistice care să nu fie astfel. A devenit problematic prezentul, iar viitorul este o problemă absolută. Evident, nu o spun pe un ton elegiac. Dimpotrivă: o spun cu satisfacție şi într-un sens optimist. Căci viața pentru orice spirit elastic şi energic mi se pare mult mai atrăgătoare într-o lume presărată cu probleme decît într-un peisaj ticsit de soluții. A simți mulțumirea problematicului, a te delecta cu riscul său este un simptom al faptului că nu eşti consemnat în propria ogradă, ci ai aripile vaste, ca albatrosul *amateur* de furtuni.
în ceea ce priveşte trecutul artistic, încă nu s-a izbutit ca oamenii să se înțelepțească. Atunci cînd un tînăr de azi încearcă un nou mod de a picta, nu se poate să nu-i iasă cineva în cale şi să-i spună că trebuie să picteze ca Velâzquez, care a fost cel mai bun pictor. Asta mi s-a părut întotdeauna o prostie multiplă, cu multe altele înăuntrul ei, ca acele cutii japoneze în care se găsesc altele, şi-n acestea altele, şi aşa mai departe.
In primul rînd, la ora asta ar trebui să roşeşti nițel cînd îi propui unui artist să fie ca altul, fără a observa că arta nu tolerează nici o superfluitate, iar a-i adăuga unui Velâzquez încă unul, ar însemna ca arta să devină cam greoaie. Velâzquez, prin existența sa, a suprimat dreptul la existență al altui Velâzquez. Orice artist, născîndu-se, îşi asasinează posibilii egali. Nu e licit să-1 repeți pe altul. Arta este producție: se deosebeşte de creşterea cailor prin faptul că nu e reproducție. în al doilea rînd, doar micul burghez al culturii, care se teme de problemă şi caută oriunde intră — ca pe un jilț — o soluție, o schemă, un opis, poate spune că Velâzquez, Rembrandt sau Rafael este cel mai bun pictor. Nu există, în fapt, pictorii cei mai buni, există

doar cei buni şi cei proşti, pentru simplul motiv că nu există o singură pictură, ci multe, arte picturale diverse, care abia comunică între ele. Cel mult, s-ar putea vorbi de cel mai bun pictor într-o anumită formă de pictură. Velâzquez e cel mai formidabil pictor din şcoala velazquină. Nu mai puțin, dar nici mai mult.
Se uită că o condiție a artei este parțialitatea ei. Fiecare operă nu poate realiza decît un repertoriu de valori estetice şi obligatoriu renunță la altele. Opera integrală de pictură sau sculptură sau poezie nu există. A spune că Velâzquez este cel mai bun pictor e la fel de prostesc pe cît ar fi să spui că a pictat prost. Evident că a pictat prost. Este cel mai slab dintre cubişti!
Dincolo de aceste banalități se cade să punem problema relațiilor noastre cu trecutul artistic. Şi iată că, în locul acela extrem de profund, el se prezintă inseparabil de problemele prezentului. Pentru că toate noile direcții ale inspirației, în pofida discrepanțelor superlative dintre ele, coincid într-un punct: ruptura cu tot trecutul artei. Pesemne aceasta e unica notă clară în arta actuală: voința de a nu fi trecutul. Nu este ceva atît de evident, încît să nu prețuim o claritate atît de umilă. Şi totuşi ea ascunde nu puține subtilități şi, în plus, reprezintă faptul caracteristic şi exclusiv al epocii noastre. Ruptura radicală, generică nu cu un stil sau altul din trecut, ci cu întreaga artă a trecutului ca atare nu a mai avut loc pînă în zilele noastre. Ce însemnează asta ? Ce secret se ascunde sub o asemenea întîmplare neprevăzută ? Căci alături de faptul acelei rupturi şi în chiar sufletele unde ea s-a produs există o capacitate nemaivăzută de interes față de formele de artă cele mai exotice şi varii, din toate timpurile, ale tuturor raselor. Ce-i oare fenomenul acesta atît de contradictoriu ?
Explicația, după judecata mea, nu este imposibilă. Sufletul omenesc progresează sub formă de diferențieri. Ceea ce la un moment dat a reprezentat o clasă de sensibilitate, altă dată după aceea s-a disociat în mai multe. Astfel, omul primitiv n-a avut ceea ce noi numim „sensibilitate artistică". Ea îi lipseşte, dar nu în esență. Omul primitiv nu simte arta ca pe ceva aparte şi separat de magie, de mitologie, de rit şi tradiție. Față de toate

aceste lucruri pentru noi diferite, el prezintă o singură formă de sensibilitate totală şi haotică. Au fost necesare milenii pentru ca plăcerea estetică să se desprindă ca o simțire specifică şi de sine stătătoare. Ei bine, în vremea noastră ajunge la maturitate o nouă disociere care se tot cocea de sute de ani, mai cu seamă de un secol şi jumătate. Omul european al noilor generații posedă o sensibilitate istorică de un incalculabil rafinament. în sfîrşit, am ajuns să simțim trecutul ca atare, ca pe ceva, adică, esențialmente diferit de prezent. Trecutul ne apare ca un univers aparte şi virtual care nu intră în comunicare cu ceasul trecător în care ni se petrece viața. Simțim tot trecutul ca pe ceva care a fost şi acum nu mai

este. Să aplicăm aceasta artei şi vom vedea că sensibilitatea noastră artistică s-a disociat şi un sector al ei a îmbrăţişat perspectiva istorică, separîndu-se de celălalt, care se îndrumă spre actualitate. Acela îndepărtează tot ce atinge; acesta contopeşte totul cu existenţa noastră efectivă. O asemenea distincţie fină între trecut şi actualitate face să ne fie imposibil a ne situa în faţa tabloului dintr-un vechi muzeu, *în chip serios,* ca în faţa unui tablou, pur şi simplu. Tabloul lui Tiţian nu este al nostru, ci al oamenilor din vremea sa, şi noi îl putem savura numai dintr-o perspectivă istorică, numai ca pe o fantasmă delectabilă de dincolo de mormînt, ca pe un *re-venant.* Dacă însă cineva ne propune să-l contemplăm ca actualitate, tabloul clasic nu ne poate interesa sau ne interesează atît de puţin, cu o atare disproporţie faţă de faima lui, încît e mai bine, din pietate, să nu vorbim de asta.
Este, aşadar, frivol şi lipsit de inteligenţă să-i cenzurăm pe noii artişti pentru secesiunea lor de clasici, de tradiţia artistică, şi pentru zelul lor de a fi originali. încercînd să fie, nu fac decît să accepte imperativul vremii noastre, care ne obligă să separăm cu toată exactitatea ziua de ieri de ziua de azi. Aşa se explică, socot eu, că coexistă o mare dragoste de trecut atunci cînd el ni se prezintă ca atare, în virtuala sa dimensiune de inexistenţă, şi o silă de trecut atunci cînd el pretinde să-şi prelungească în chip fraudulos atracţia universală asupra actualităţii. Acel trecut, care se obstinează să nu treacă şi năzuieşte să su-

planteze ziua de azi merită, efectiv, sila noastră; este un bătrîn libidinos. Deviza inevitabilă este cea a soldaţilor lui Cromwell: *Vestigiu nulla retrorsum,* nici o urmă îndărăt.
Dar ar însemna să nu isprăvim niciodată, prietene Encina, dacă am insista asupra temelor pe care domnia ta le-ai sugerat de-atîtea ori în scrierile dumitale. înţelegător faţă de trecut, ai fost credincios prezentului şi bătăliei sale aspre. Expoziţia Artiştilor Iberici care, cu un gest peninsular atît de amplu, s-a iniţia't acum, trebuie să fie pentru domnia ta un fapt cu valoare de confirmare ce te pofteşte să-ţi urmezi misiunea. Domnia ta ai sporit uzanţele critice ale ţării noastre aducîndu-ţi informaţia europeană în materie de viziuni şi idei. Cred că sînt destule motive, prietene Juan de la Encina, pentru ca acest banchet să-ţi fi fost impus.

ARTA ÎN PREZENT ŞI ÎN TRECUT

Expoziţia Artiştilor Iberici, dacă se va repeta cu îndrăzneală şi, depăşind orice descurajare, va reveni an de an cu neabătută insistenţă astronomică, poate fi de mare însemnătate pentru arta peninsulară. Cea de acum mi se pare destul de săracă în talente şi stiluri, dacă facem abstracţie de artiştii deja maturi care şi-au adăugat opera, dinainte cunoscută, nucleului celui mai caracteristic de noi pictori. Insuficienţa acestei prime recolte nu face însă decît să dovedească necesitatea de a repeta cu vrednică statornicie expunerea noilor producţii. Pînă acum, pictura heterodoxă a dus o existenţă privată şi didactică. Artiştii se pomeneau fără public şi izolaţi în faţa masei enorme a stilurilor tradiţionale. Acum, grupaţi, pot dobîndi mai multă încredere în scopul lor şi, totodată, se pot confrunta unii cu alţii, speriindu-se de propriile locuri comune şi finisîndu-şi sistemul de ochire al intenţiei individuale. în treacăt, publicul va putea să înceapă a-şi acomoda organul receptor la „cazul" artei actuale şi, încetul cu încetul, se va pune la curent cu situaţia dramatică în care se găsesc muzele.
încetul cu încetul — dintr-o dată e cu neputinţă. Situaţia este atît de delicată, atît de paradoxală, încît ar fi nedrept să le pretindem oamenilor o bruscă înţelegere a ei. în fapt, ar trebui să o definim printr-o formulă excesiv de împovărătoare prin para-doxalitatea ei. Ar trebui să spunem, mai mult sau mai puţin: arta actuală constă în faptul că ea nu există, şi este inevitabil să pornim de la această convingere pentru a crea şi savura astăzi

[1] [Acest eseu este unicul, dintre cele pe care le includ în partea a doua, ce a figurat şi în prima ediţie a acestei cărţi, menţionată la p. 65.]

artă autentică. Această formulă, desfăşurată, cum zic matematicienii, se limpezeşte treptat şi-şi pierde caracterul insuportabil. Mai toate epocile şi-au putut obţine un stil artistic adecvat sensibilităţii lor şi, prin urmare, actual, prelungind într-un sens sau altul arta trecutului. O atare situaţie era de două ori favorabilă, în primul rînd, arta tradiţională propunea în mod ine-chivoc generaţiei noi ce anume avea

de făcut aceasta. O atare faţetă, care în stilurile din trecut rămăsese neevidenţiată şi neîmplinită, se oferea exploatării de către cei nou-sosiţi. A lucra asupra ei presupunea conservarea integrală a artei tradiţionale. Era vorba de o evoluţie, de o modificare la care era supus nucleul nealterat al tradiţiei. Noul şi actualul erau, cel puţin ca aspiraţie, perfect clare şi în acelaşi timp se păstra viu şi contactul cu formele trecutului. Erau epoci fericite în care nu numai că exista un principiu evident al artei actuale, ci întreaga artă a trecutului sau mari porţiuni din ea, se bucurau de suficientă actualitate. Astfel, acum treizeci de ani, în Manet se găsea o plenitudine de prezent, dar, în acelaşi timp, Manet îl readucea la zi pe Velâzquez, îi dăruia un anume aer contemporan. Acum situaţia este opusă. Dacă cineva, după ce a parcurs sălile Expoziţiei Artiştilor Iberici, şi-ar zice: „Asta nu-i nimic. Aici nu-i artă", eu unul nu m-aş teme să răspund: „Aveţi dreptate. E abia, abia mai mult decît nimic. Asta nu e încă o artă. Vreţi să-mi spuneţi însă ce s-ar putea încerca mai bun ? Dacă aţi avea douăzeci şi cinci de ani şi o duzină de peneluri în mînă, oare ce-aţi face ?" Dacă interlocutorul ar fi ingenios, n-ar putea să răspundă decît sub una din aceste două forme: fie să propună imitarea vreunui stil vechi — ceea ce presupune a recunoaşte inexistenţa unui posibil stil actual —, fie să prezinte concret un tablou, un singur tablou care, ca moştenitor al tradiţiei, să sugereze o nouă temă picturală, să semnaleze vreun ungher încă intact în topografia artei uzate. Cît timp nu se va întîm-pla aşa ceva, poziţia celor care socotesc că tradiţia artistică a ajuns să-şi consume toate posibilităţile şi se impune căutarea altei forme de artă va rămîne invulnerabilă. Această explorare constituie misiunea artiştilor tineri. Ei nu au o artă, ci doar o pornire spre ea. De-aceea ziceam mai înainte că cea mai bună

artă a prezentului constă în a nu exista, întrucît ceea ce azi pretinde a fi operă deplină şi realizată obişnuieşte a fi, într-adevăr, lucrul cel mai antiartistic cu putinţă: repetarea trecutului. Se vor fi găsind inşi dispuşi a recunoaşte că nu există o artă propriu-zis contemporană, adăugind însă că avem la-ndemînă arta trecutului cu care ne putem satisface apetiturile estetice. N-aş putea, fără nelinişti, să mă refugiez într-o asemenea opinie. Nu cred că poate exista o artă a trecutului cînd lipseşte una a prezentului, legată de cea dintîi printr-un nex pozitiv. Ceea ce în alte epoci a păstrat viu gustul pentru pictura veche a fost tocmai stilul nou, care, derivat din ea, îi dădea o nouă semnificaţie, ca în cazul Manet - Velâzquez. Adică: arta trecutului este artă, în sensul plin al cuvîntului, în măsura în care încă este prezentă, încă poate fecunda şi inova. Cînd se transformă efectiv în simplu trecut, ea îşi pierde eficacitatea strict estetică şi ne sugerează emoţii de extracţie arheologică. Acestea constituie, fără îndoială, un motiv de mari desfătări, dar nu se pot confunda cu veritabila plăcere estetică şi nici n-o pot înlocui. Arta trecutului nu „este" artă; „a fost" artă.

De unde rezultă că lipsa de entuziasm pentru pictura tradiţională, caracteristică azi tinerilor, nu provine dintr-un dispreţ capricios. întrucît azi nu există o artă moştenitoare a tradiţiei, din vinele prezentului nu iese sînge care să dea viaţă trecutului, aducîndu-l pînă la noi. Acesta rămîne, aşadar, redus la el însuşi, exanguu, mort, fost. Velâzquez este o minune arheologică. Mă îndoiesc intens că cineva care ar şti să-şi analizeze propriile stări spirituale şi n-ar confunda unele lucruri cu altele ar putea să nu observe deosebirea dintre propriul entuziasm — atît de justificat — pentru Velâzquez şi entuziasmul riguros estetic. Cleopatra este o figură atractivă, seducătoare, care urcă din cea mai vagă depărtare; cine însă ar putea să confunde „dragostea" sa pentru Cleopatra cu cea pe care o simte eventual pentru oricare femeie de azi ? Relaţia noastră cu trecutul seamănă mult cu cea pe care o avem cu prezentul, numai că e spectrală; prin urmare, în ea nimic nu este efectiv: nici dragostea, nici ura, nici plăcerea, nici durerea.

înţeleg prea bine că marele public nu e interesat de opera pictorilor noi, iar această Expoziţie nu lui trebuie să i se adreseze, ci exclusiv persoanelor pentru care arta este o problemă vie, iar nu o soluţie, un sport esenţial, iar nu o delectare pasivă. Doar ele se pot interesa de ceea ce este, mai curînd decît o artă, o mişcare către ea, un antrenament aspru, o corvoadă de laborator, o încercare de atelier. Şi nici nu cred că artiştii de azi pot crede că lucrarea lor este altceva. Dacă cineva socoate că, pentru epoca noastră, cubismul este ceea ce au fost pentru a lor impresionismul, Velâzquez, Rembrandt, Renaşterea etc, comite, după judecata mea, o gravă eroare. Cubismul e doar o încercare de posibilităţi picturale pe care o face o epocă lipsită de-o artă plenară. Din acest motiv este atît de caracteristic pentru vremea noastră să se producă mai mult teorii şi programe decît opere.

Numai că a face toate acestea — teorii, programe şi pocitanii cubiste sau de alt soi — însemnează a

face tot ce se poate face mai mult în ziua de azi. Şi dintre toate atitudinile pe care ne e dat să le adoptăm, cea mai profundă ne recomandă docilitatea faţă de ordinea timpului. Cealaltă, credinţa că omul poate să facă ce-i place oricînd, mi se pare de-a dreptul frivolă şi un serios simptom de puerilitate. Naivii cred că pot alege între posibilităţi infinite: îşi închipuie mai presus de orice că pot alege tot ce e mai bun şi visează că sînt sultani, episcopi, împăraţi. Tot aşa, nu ducem lipsă azi de fiinţe puerile care „vor să fie clasici", nimic mai puţin. Afirmaţie prin care nu ştiu bine dacă vor să spună că doresc să imite vreun stil antic, ceea ce mi s-ar părea destul de puţin, sau, ceea ce e mai probabil, să fie clasici pentru posteritate, şi asta mi s-ar părea prea mult. „A vrea" să fii clasic e ca şi cum ai vrea să pleci la Războiul de treizeci de ani.

Şi unele, şi altele sînt posturi pe care le iau amatorii de posturi, şi nu au parte decît de nemulţumire, pentru că faptele nu li se supun. Mi-e greu să cred că cineva care nu începe prin a recunoaşte în tot dramatismul ei situaţia actuală, şi anume că nu există o artă contemporană, iar marea artă a trecutului a devenit istorică, poate izbuti să-şi facă poziţia comodă.

La urma urmelor, la fel stau lucrurile şi în politică. Instituţiile tradiţionale şi-au pierdut vigoarea şi nu mai suscită respect şi entuziasm, fără ca, pe de altă parte, să se schiţeze vreun ideal oarecare cu privire la altele posibile pentru a le înlocui pe cele supravieţuitoare.

Este, poate, o situaţie lamentabilă, penibilă, jalnică — oricum vreţi —, dar are un avantaj: că ea este realitatea. Şi faptul acesta — definirea ei — constituie unica misiune exigibilă scriitorului. Celelalte nu sînt decît lăudabile şi presupun că cea primordială a fost îndeplinită.

Se va spune însă că trecutul artistic nu trece, că arta este eternă... Da, se va spune, dar...

El Sol, iunie 1925

II

Se vorbeşte adesea despre eternitatea operei de artă. Dacă prin aceasta s-ar urmări să se spună că crearea şi savurarea ei includ năzuinţa ca valoarea ei să fie eternă, n-ar fi nimica de obiectat. Fapt e însă opera de artă îmbătrîneşte şi se descompune mai degrabă ca valoare estetică decît ca valoare materială. Se întîmplă la fel ca în experienţele amoroase. Orice iubire jură la un moment dat pe propria-i veşnicie. Dar acest moment, cu eternitatea sa năzuită, trece; îl vedem căzînd în torentul timpului, agitîndu-şi braţele de naufragiat, înecîndu-se în trecut. Pentru că asta e trecutul: un naufragiu, o submersie în adînc. Chinezii numesc moartea „alergare la rîu". Prezentul e o suprafaţă aproape fără densitate. Adîncul este trecutul alcătuit din prezenturi nenumărate, unele peste altele, comprimate. Cu delicateţe, grecii numeau moartea „a te duce cu cei mai
mulţi".

Dacă o operă de artă, un tablou, bunăoară, ar consta numai în ceea ce înfăţişează pînza, ar fi posibil să devină etern, deşi nu şi-ar asigura şi dăinuirea materială. Dar asta este: tabloul nu se termină o dată cu rama sa. Mai mult încă: din organismul complet al unui tablou pe pînză nu se găseşte decît o parte minimă. Şi ceva analog am putea spune despre o poezie.

în primul moment nu se înţelege bine cum de pot exista porţiuni esenţiale dintr-un tablou în afara lui. Şi, cu toate acestea, aşa este. Orice tablou este pictat pornind de la o sene de convenţii şi supoziţii care se consideră ştiute. Pictorul nu transmite pînzei tot ceea ce, în sinea lui, a contribuit la producerea ei. Dimpotrivă, el elimină din ea datele fundamentale, care sînt ideile, preferinţele, convingerile estetice şi cosmice pe care se întemeiază în mod generic individualitatea acelui tablou. Cu penelul pune în evidenţă tocmai ceea ce nu este „un lucru ştiut" pentru contemporanii săi. Restul îl suprimă sau, cel puţin, îl schiţează fără să insiste.

La fel, cînd vorbim cu cineva, ne ferim să enunţăm toate supoziţiile elementare fără de care ceea ce spunem ar fi lipsit de sens. Exprimăm doar ceea ce e relativ nou, diferenţialul, pre-supunînd că restul va fi pus în chip automat de către ascultător.

Ei bine, acea convenţie, acel sistem de supoziţii valabile în fiecare epocă se schimbă cu timpul. Pînă şi în cele trei generaţii ce conviețuiesc în cadrul oricărei date istorice, acel sistem de supoziţii cunoaşte divergenţe destul de mari. Bătrînul începe a nu-1 mai înţelege pe tînăr, şi viceversa. Şi cel mai curios este că ceea ce e ininteligibil pentru unii este întîmplător ceea ce e cel mai evident pentru ceilalţi. Un

bătrîn liberal nu concepe că tinerii pot trăi fără libertate şi e uimit mai cu seamă de faptul că ei nu se simt obligaţi să-şi argumenteze nonlibera-lismul. Totodată însă tînărul nu înţelege entuziasmul extravagant al bătrînului pentru principiul liberal, care lui i se pare ceva simpatic şi chiar dezirabil, dar incapabil să stîrnească fervoarea, aşa cum se întîmplă cu teorema lui Pitagora sau cu vaccinul, în fapt, nici liberalul, nici neliberalul nu sînt din raţiuni precise ceea ce sînt. Nimic profund şi evident nu ia naştere şi nu trăieşte din raţiuni. Se argumentează ceea ce e dubios, ceea ce e probabil, ceea ce nu credem pe de-a-ntregul.

Cu cît mai profund şi mai elementar este un ingredient al convingerii noastre, cu atît mai puţin ne preocupăm de el şi, în fapt, nici măcar nu-1 percepem. Ne ducem viaţa pe temeiul lui, el constituie baza tuturor actelor şi ideilor noastre. Tocmai de aceea, el rămîne în afara noastră, aşa cum în afara noastră

se află palma de pămînt pe care călcăm, unica pe care n-o putem vedea şi pe care pictorul peisagist nu o poate transpune pe pînza sa.

Existenţa acestui sol şi subsol spiritual dedesubtul operei de artă ne este revelată anume cînd în faţa unui tablou rămînem perplecşi din pricină că nu-1 înţelegem. Acum treizeci de ani exact asta se întîmplă cu pînzele lui El Greco. Se înălţau ca o coastă cu faleze verticale, unde era cu neputinţă să debarci. între ele şi spectator părea a se căsca un abis şi totuşi tabloul li se deschidea larg în faţa ochilor ca oricare altul. Atunci îţi dădeai seama că dincolo de el, tăcute, neexprimate, subterane, stăruiau supoziţiile în temeiul cărora picta El Greco.

Ceea ce însă la El Greco dobîndeşte un caracter extrem — o-pera lui El Greco are, efectiv, o dimensiune teratologică — se întîmplă în cazul oricărei opere din trecut. Şi numai cine nu are o sensibilitate rafinată, numai cine nu ştie pe ce lume se află crede că poate pricepe fără nici un efort special ce înseamnă o creaţie veche. Anevoioasa îndeletnicire a istoricului, a filozofului constă tocmai în reconstruirea sistemului latent de supoziţii şi convingeri din care au emanat operele tuturor timpurilor.

Nu o chestiune de gusturi ne îndeamnă, aşadar, să separăm întreaga artă din trecut de arta în sensul prezentului. Sînt două lucruri şi două emoţii ce par identice la prima vedere, dar care, la o sumară analiză, se dovedesc total diferite pentru cine nu face toate pisicile sure. Savurarea artei vechi nu este directă, ci ironică; vreau să spun că între tabloul din trecut şi noi înşine intercalăm viaţa epocii în care a fost produs, pe omul contemporan cu ea. Ne strămutăm din supoziţiile noastre în cele ale altora, simulîndu-ne o personalitate străină, prin intermediul căreia savurăm vechea frumuseţe. Această dublă personalitate este caracteristică pentru orice stare de spirit ironică. Iar dacă vom aprofunda ceva mai mult analiza acelei savurări arheologice, vom vedea că nu degustăm opera însăşi, ci viaţa în mijlocul căreia a fost creată şi al cărei simptom exemplar este sau, ca să fim mai exacţi, opera învăluită în atmosfera sa vitală. Faptul apare întru totul limpede cînd este vorba de un tablou primitiv, însuşi numele de „primitiv" indică duioşia ironică pe care

o simţim în faţa sufletului autorului, mai puţin complex decît al nostru. Ne delectează să savurăm acel mod de existenţă mai simplu, mai lesne de cuprins dintr-o privire decît viaţa noastră, atît de vastă, atît de greu de domesticit, încît ne inundă şi ne tîrăşte, ne domină în loc s-o dominăm noi pe ea. Situaţia psihică este similară cu aceea care se iveşte cînd contemplăm un copil. Nici copilul nu este o fiinţă actuală: copilul este viitor. Şi, tocmai de aceea, nu e posibilă o relaţie directă cu el, ci, în mod automat, ne facem un pic copii, pînă într-atîta — se va fi observat —, încît tindem, ridicol, dar nedeliberat, să le imităm vorbirea şi gînguritul, ajungînd să ne subţiem vocea în virtutea mimetismului inconştient.

Ar fi insuficient să opunem celor spuse observaţia că în vechea pictură există valori plastice străine de temporalitate, susceptibile de a fi savurate ca nişte calităţi actuale. Este ciudată înverşunarea unor artişti şi a unor amatori de a rezerva cîte o porţiune din opera picturală pentru retina pură, eliberînd-o de complicaţia sa cu spiritul, cu ceea ce numesc literatură sau filozofie!

Şi, într-adevăr, literatura sau filozofia sînt lucruri foarte diferite de plastică; dar tustrele sînt iremisibil spirit şi se găsesc supuse complicaţiilor acestuia. Este, aşadar, zadarnică încercarea de a-ţi face lucrurile mai simple şi mai uşor de mînuit, pe măsura propriei simplităţi. Nu există retină pură, nu există valori plastice absolute. Toate acestea aparţin unui stil anume, sînt rapor-tabile la el, iar un stil

este rodul unui sistem de convingeri vii. Dar, în orice caz, acele valori cu presupusă valabilitate actuală sînt parcele minime din opera veche pe care le desprindem în chip silnic de rest, pentru a le afirma singure, lăsîndu-le în al doilea plan pe celelalte. Ar fi interesant să punem în evidență, cu oarecare sinceritate, ce anume din acele tablouri faimoase pare frumusețe intactă şi durabilă. Puținătatea elementelor de-marcate ar contrasta atît de brutal cu faima operei, încît ar fi cel mai bun mod de a mi se da dreptate.

Dacă merită cît de cît osteneala de a te fi născut în această epocă a noastră, atît de aspră şi nesigură, este tocmai pentru că în Europa se iveşte aspirația de a trăi fără vorbe mari, mai

bine zis a nu trăi *din* vorbe mari. Povestea că arta este eternă şi vorbăria cu cele o sută de cele mai bune cărți, cele o sută de cele mai bune picturi etc. sînt lucruri pentru bunele timpuri trecute, cînd burghezii credeau că e de datoria lor să se ocupe de arte şi litere. Acuma, cînd se vede tot mai mult în cît de mare măsură arta nu e ceva „serios", ci mai degrabă un joc fin lipsit de patetism şi solemnitate, căruia nu trebuie să i se consacre decît cei cu adevărat pasionați, cei care se complac în peripețiile şi dificultățile ei superflue şi se supun respectării stricte a regulilor sale, poliloghia cu eternitatea artei nu poate aduce nici o satisfacție şi nici o clarificare. Eternitatea artei nu este o propoziție fermă la adăpostul căreia ne-am putea refugia. Să-i lăsăm, dar, pe sacerdoți, nu foarte siguri de existența zeităților lor, să şi le învăluie în cețurile teribile ale marilor epitete patetice. Arta nu are nevoie de nimic din toate acestea, ci doar de amiază, de vreme limpede, de conversație transparentă, de precizie şi de un pic de voie bună.

Vocabula „artă" trebuie conjugată. La prezent, ea semnifică un anumit lucru, iar la trecut ceva cu totul diferit. Nu se pune problema de a-i tăgădui artei trecute nici unul din farmecele sale. Ele îi sînt conservate integral, dar, în pofida tuturora, ea rămîne situată într-o dimensiune spectrală, fără contact nemijlocit cu viața noastră, pusă parcă între paranteze şi virtualizată. Şi dacă, în primul moment, lucrul acesta pare o pierdere pe care o suferim, este pentru că nu se observă uriaşul cîştig pe care-1 obținem în acelaşi timp. Acelaşi gest cu care îndepărtăm din relațiile noastre actuale trecutul, îl face pe acesta să renască tocmai ca trecut. în locul unei singure dimensiuni în care facem să ne alunece viața — prezentul —, avem acuma două, precis diferențiate, nu doar în idee, ci şi în simțire. Plăcerea umană se amplifică enorm cînd sensibilitatea istorică ajunge la maturitate. Atîta timp cît s-a crezut că cei vechi şi cei actuali sîntem unii şi aceiaşi, peisajul era de o mare monotonie. Acum, existența dobîndeşte o imensă varietate de planuri, se aprofundează, cu adînci perspective, şi fiecare epocă trecută constituie o aventură nouă. Cu condiția de a şti să privim depărtarea de la distanță, fără miopie, fără a contamina prezentul cu trecutul.

Voluptății pur estetice, care nu poate funcționa decît în termeni de actualitate, i se adaugă azi formidabila voluptate istorică ce-şi amenajează iatacul nupțial în toate curbele cronologiei. Aceasta e veritabila *volupte nouvelle* pe care o căuta în tinerețe bietul Pierre Louys.

Nu e, aşadar, nici un motiv de supărare din pricina tuturor afirmațiilor mele, ci mai degrabă se cade să ne dilatăm nițel capetele pentru a le ajusta la amplitudinea problemelor. Este iluzoriu să credem că situația artistică de astăzi — sau din oricare epocă — depinde numai de factori estetici. în iubirile şi urile care țin de artă intervine tot restul condițiilor spirituale ale vremii. Astfel, la noua noastră distanță față de trecut colaborează instaurarea plenară a simțului istoric, germinînd în zone ale sufletului străine de artă.

Vedem din munte numai acea parte a lui care se ridică deasupra nivelului mării şi uităm că mult mai mult este pămîntul acumulat sub el. Astfel, tabloul prezintă doar acea porțiune din el însuşi care se înalță peste nivelul convențiilor epocii sale. îşi prezintă doar fața: torsul rămîne submers în torentul temporal care-1 tîrăşte vertiginos către neființă.

Nu este, aşadar, o chestiune de gusturi. Cine nu-1 simte, de la bun început, pe Velâzquez ca pe un anacronism, cine nu-1 apreciază tocmai pentru că este un anacronism, este incapabil de sacramente estetice. Cu asta nu pretind să spun că distanța spirituală dintre vechii artişti şi noi înşine ar fi totdeauna aceeaşi. Velâzquez este, pesemne, unul din pictorii cei mai puțin arheologici. Dar dacă am cerceta din ce anume motive, s-ar dovedi poate că faptul provine din defectele, iar nu din virtuțile lui. Plăcerea pe care ne-o stîrneşte arta veche este mai mult o savurare a vitalului decît a esteticului,

întocmai cum în fața operei contemporane simțim mai mult esteticul decît vitalul.
Această gravă disociere dintre trecut şi prezent nu e, desigur, un monopol al artei. Este, mai curînd, faptul general al epocii noastre şi suspiciunea, mai mult sau mai puțin confuză, pe care o generează frămîntarea specifică a vieții în aceşti ani. Simțim că, deodată, noi, oamenii actuali, am rămas singuri pe pămînt, că morții n-au murit în glumă, ci de-a binelea, că ei nu ne mai

pot ajuta. Restul spiritului tradițional s-a evaporat. Modelele, normele, tiparele nu ne sînt de folos. Trebuie să ne rezolvăm problemele fără nici o colaborare activă a trecutului, în plin actualism — indiferent dacă ele țin de artă, de ştiință sau de politică. Europeanul este singur, fără morții vn alături de el; asemeni lui Peter Schlemihl, el şi-a pierdut umbra. Asta se întîm-plă mereu cînd vine amiaza.
El Sol, 17 iunie 1925
[ADEVĂRUL NU E SIMPLU] '

Organizatorii acestei Expoziții au vrut, cu prilejul închiderii ei, ca eu să rostesc cîteva cuvinte de rămas-bun şi să exprim mulțumirile cuvenite artiştilor care şi-au trimis pînzele din Catalonia la Madrid. Nu înțeleg prea bine de ce trebuie să fiu însărcinat cu acest oficiu de politețe față de nişte pictori tocmai eu, unul din oamenii ce au cele mai puține legături cu arta picturală din care, printr-o ciudată retrocesie, înțeleg pe zi ce trece tot mai puțin. Fapt este că am acceptat invitația îndemnat, pesemne, de o simpatie personală față de Catalonia care, la ceasul venirii mele pe lume, mi-a trimis un nume de familie mediteranean, lăsîndu-mă pentru totdeauna mituit — sau poate din motivul foarte simplu că bărbatului îi este mai uşor să zică „da" decît să zică „nu", invers decît femeii. Ca să zicem „nu" cu oarecare bună-cuviință trebuie să ne străduim a furniza motive. Femeia, în schimb, se crede obligată să şi le expună tocmai cînd e dispusă a fi binevoitoare. Pînă şi în asemenea detalii, sexele se opun şi se completează.
Expoziția Artiştilor Catalani la care am asistat zilele acestea nu pretindea să reunească exemple din toată pictura care se produce astăzi în Catalonia, ci numai din manierele cele mai recente. Este o expoziție a Artei noi sau, dacă denumirea aceasta nemulțumeşte, a artei tinerilor. Or, acest fapt îi conferă un anumit caracter dramatic şi oarecum periculos pe care nu-1 au de obicei expozițiile consacrate unor stiluri mai vechi. O expo-
[1] [Scriere postumă. Textul provine dintr-o ciornă manuscrisă a unui discurs de închidere cu ocazia menționată. Evenimentul a avut loc la 31 ianuarie 1926.]

ziție de artă tînără este expoziție în ambele sensuri ale cuvîn-tului. Tînărul care expune se expune. Publicul şi bună parte din critică adoptă față de el o atitudine insolită: îi arată dinții, gata, nu se ştie bine, să muşte sau să rîdă în hohote. Opera lui nu pare pur şi simplu o operă proastă, ci o crimă sau o nebunie. Cu o rară împătimire, ca şi cum ar fi vorba de o trădare a principiilor pe care se întemeiază societatea, în jurul pînzei mute spumegă urile şi irascibilitățile, urlă gîtlejurile şi, ca o dar-dă, trece şuierînd insulta.
Oricărei persoane bine crescute o asemenea atitudine îi va apărea suspectă. îl suspectăm pe oricine, în materie de artă, urlă şi cade în frenezie. Aşa cum spunea Leonardo, *dove si grida non e vera scienza.*
De ce oare să nu ne mulțumim, în fața noilor opere de artă, să spunem că nu ne plac ? Dintr-un motiv foarte simplu, dintr-un motiv ce vizează însăşi esența acestor stiluri juvenile. Există două maniere de a nu agrea un tablou: una dintre ele constă în aceea că, după ce-1 contemplăm, după ce-i pătrundem întregul conținut, după ce-i luăm integral în posesie spirituală conținutul, tabloul ni se pare prost şi ne dăm seama cu limpezime de ce anume e prost. Atunci îl repudiem: înainte nu-1 stăpî-nisem, ne aflam deasupra operei şi, ca atare, eram liniştiți. Dar în alte împrejurări, tabloul nu ne place pur şi simplu pentru că nu-1 înțelegem, nu izbutim să-i pătrundem sensul — opera ne rămîne exterioară, neîmblînzită, străină, inexpugnabilă —, rămîne deasupra noastră, umilindu-ne. Judecata noastră negativă nu are temei, nici evidență: nu ştim de ce anume e proastă opera şi, calificînd-o astfel, nu facem decît să ne apărăm de ea, iritați. Judecata care e mai mult decît judecată devine insultă, iar vidul pe care-1 lasă-n ea rațiunea se umple de patimă. Asta li se întîmplă multor persoane cu pictura şi poezia pe care le produc noile generații: dacă nu le plac, motivul nu e pur şi simplu că nu le place, ci că nu le

înțeleg.
La ce bun să vorbim, aşadar, de alte chestiuni referitoare la arta cea mai recentă cînd încă din prag dăm de acest fapt atît de primar, atît de grosier şi de frapant — că nu o înțelegem ?

Faptul e destul de scandalos: pe de o parte, cvasitotalitatea artiştilor noi din toată lumea îşi închină energiile, îşi consacră viața ca să elaboreze tablouri şi poeme pe care lumea nu le înțelege; pe de altă parte, lumea, şi nu una oarecare, ci aceea care e preocupată să frecventeze expozițiile şi să citească noi cărți, constată că nu înțelege...
înainte de toate, cum adică nu înțelegem o operă de artă ? Se poate întîmpla oare ca, atunci cînd trecem iute şi tangențial pe lîngă o pînză pictată, aceasta să se năpustească asupra noastră şi să ne încredințeze secretul ei ? Există, fără îndoială, tablouri cu care se petrece aşa ceva, dar nimeni nu va vedea aici un simptom obligatoriu de perfecțiune. Alte tablouri aparținînd artei vechi ne pretind ceva mai mult: pentru a ne bucura de ele, e nevoie să le privim pe îndelete, să le vedem foarte bine. Pictorul romantic Feuerbach[1] spunea că pentru a vedea bine un tablou sînt necesare multe lucruri, cel dintîi fiind... un scaun pe care să şezi în fața lui. Există, aşadar, un plus şi un minus de facilitate în înțelegerea unei opere de artă care nu-i afectează cîtuşi de puțin valoarea, iar facilitatea respectivă depinde uneori de tablou, dar alteori de noi înşine: nu ne găseam în stare de har ca să primim harul operei sau n-am făcut efortul necesar. Ar fi de tot hazul ca întreaga producție artistică să fie obligată să se coboare la nivelul ceasurilor noastre celor mai neinspirate! Pare firesc ca, în loc să-i pretindem frumuseții să coboare pînă la noi, să-i facem noi cinstea de-a năzui către ea.
Este, aşadar, o eroare a considera facilitatea ca un atribut esențial al artei ilustre: este la fel de fals ca şi vechea deviză *simplex sigillum veri,* adevărul e simplu. Tocmai adevărurile cele mai exemplare, şi anume cele ale matematicii superioare, sînt de-o complicație atroce.
Cum se explică deci că ne surprinde existența unei arte greu de înțeles ? Fiindcă avem năravuri proaste: venim dintr-un

[1] Anselm Feuerbach (1829-1880), pictor german, s-a format la Diisseldorf, Mtinchen, Anvers şi Paris, din 1857 a trăit la Roma; teme mitologice tratate monumental, într-o atmosferă melancolic eroică. Tatăl filozofului Ludwig Feuerbach. *(N.t.)*

secol care s-a caracterizat în totul prin triumful popularității. Arta secolului al XlX-lea a fost una dintre cele mai facile din toate timpurile. Poate pentru că în ea s-a căutat nivelul uman cel mai de jos, etajul inferior care ne este comun tuturora. O eroare de perspectivă ne-a făcut să credem că totdeauna arta bună a fost la fel de evidentă, trivială şi accesibilă precum cea a ultimei sute de ani. Adevărul e însă contrariul: arta a fost de' obicei întotdeauna dificilă şi a pretins sacrificii şi eforturi şi smerenie din partea celui care a vrut să o savureze.
Şi să nu se spună că arta dificilă şi distantă este proprie perioadelor de decadență. E o nerozie. Poezia europeană începe cu *Iliada.* Ei bine, poate crede cineva că poporul din Atena a înțeles vreodată fără enorme dificultăți ilustrul poem ? Şi nu-1 înțelegea uşor şi pentru că nu pricepea nici limba în care era compus şi care nu era dialectul atic. Mi se va spune însă că cel puțin poporul în al cărui idiom s-a alcătuit *Iliada* o va fi înțeles cu uşurință. Şi eu voi răspunde că limba *Iliadei* n-a vorbit-o nici un popor, ci era — să se noteze bine — un limbaj inventat de către poeții epici din Ionia. Spuneți-mi, rogu-vă, ce de ocări nu s-ar abate azi pe capul unui poet care s-ar distanța de public pînă acolo încît ar inventa pentru sine şi pentru scopurile sale un idiom privat în care să-şi dăltuiască poezia!
Nu sînt eu cel chemat să judec — şi nici nu cred că asemenea sentințe ar avea mare însemnătate — dacă noile gesturi artistice sînt judicioase sau neavenite, dar ceea ce mi se pare evident este că avem obligația de-a le înțelege. Multă vreme critica a făcut aluzie la public, făcîndu-1 să creadă că față de artă ar avea toate drepturile, dar nici o obligație, astfel obținîndu-se numai slăbirea aptitudinii lui de a degusta orice frumusețe neaşteptată. Nu înțeleg cum oare cel ce merge într-o expoziție se complace în a găsi acolo tablouri asemănătoare cu acelea pe care le-a mai văzut de nenumărate ori şi nu pretinde mai degrabă ca simezele să-i propună lucruri intacte de pe continente abia născute. Poate avea arta o mai înaltă misiune în viață decît aceea de a ne permite o evadare vizuală din cotidian, din ceea ce sîntem de mult şi ştim de mult ? Poate ceea ce valorează cel mai mult în om este instinctul de explorare: năzuința de

fugă ce-1 îndeamnă să evadeze din sine însuşi, obscura neliniște care-1 asaltează, ca pe o pasăre migratoare atrasă de orice palpit al zărilor. Cineva a spus că a trăi însemnează a vrea să trăieşti şi mai mult, poftă de amplificare, o nemulțumire difuză şi fără tristețe, divină nemulțumire care seamănă cu o dragoste fără o ființă iubită şi ca o durere pe care o simțim în mădularele pe care nu le-avem.
Să căutăm a stîrni în sufletele apropiate aceste impulsuri migratoare. Goethe spunea că cine vrea să-1 înțeleagă pe poet trebuie să se strămute pe tărîmul poetului. Recomandarea este mai ingenioasă decît pare la prima vedere şi se potriveşte tuturor artelor.
Să luăm aminte că ceea ce vedem dintr-un tablou sau auzim dintr-un poem nu este nici tot tabloul, nici poemul integral. La fel, ceea ce vedem dintr-un munte este doar porțiunea care se înalță deasupra orizontului; pămîntul rămas dedesubt şi care ține în palmă lanțul muntos rămîne ascuns, nu contăm pe el, tocmai pentru că el ne susține deopotrivă pe noi şi peisajul.
Or, nu există nici un tablou pictat în absolut. Orice tablou este pictat pornind de la anume presupoziții, intenții, preferințe şi convenții care, tocmai de aceea, rămîn în afara lui, ca şevaletul, rama şi pînza însăşi. Motivele acestei stări de lucruri sînt numeroase, iar unul, mai presus de orice, foarte clar: numărul calităților frumoase, al valorilor estetice existent este literalmente infinit. Fiecare operă de artă nu le poate însă realiza decît pe unele şi e obligatoriu ca fiecare epocă, fiecare grup de artişti, fiecare artist în parte să selecționeze din acea bogăție nesfîrşită un mic repertoriu de delicii pentru a le instala în opera sa. Repaosului îi este inerentă o grație netransferabilă, dar şi mişcarea şi-o posedă pe a sa. Cînd creezi, e neapărat necesar să te decizi în favoarea unuia sau altuia şi să faci o artă statică sau o artă dinamică. Această decizie se realizează în chip obscur în cugetul artistului. Dacă, deprinşi cu un stil dinamic, ajungem în fața unui tablou care se bazează pe repaos, vom tinde să căutăm în el mişcarea pe care nu o are şi, observîn-du-i absența, vom trăi o impresie de eşec. Numai hazardul sau cuvîntul bine țintit al altcuiva ne va pune pe urmele grației
diferite pe care o urmăreşte tabloul acela. Abia după ce vom fi identificat presupoziția care-1 inspiră, abia atunci îl vom fi înțeles. Fiecare stil nu e altceva decît un sistem de preferințe ascunse şi trebuie să coborîm pînă la el, trebuie să emigrăm pînă în acest tărîm de dincolo dacă vrem să înțelegem opera de artă. Nu încape nici o îndoială, fiecare stil îşi are parola, secretul său. După ce am pătruns în el, secretul este pe toate buzele şi nu mai pare a fi secret. Dar orice inovație în materie de artă începe prin a fi secretul cîtorva inşi, el se propagă abia în timp şi se vîntură pînă ce devine banal. După judecata mea, rolul criticii trebuie să fie tocmai acesta: a revela sistemul de preferințe care acționează în subsolul oricărui nou stil. De celălalt, a judeca dacă o operă este mai bună sau mai proastă, s-ar putea dispensa: nu judecător, ci intermediar. Criticul trebuie să pregătească privirea spectatorului pentru opera autorului. Cu cîteva nobile excepții, simt lipsa acestei uzanțe în critica spaniolă şi tocmai acestui fapt i se datorează în bună măsură scandaloasa neînțelegere a artei noi.
Dacă intenția şi prilejul de a vă adresa acum cuvîntul n-ar fi pur ornamentale şi n-ar urmări altceva decît să pună un semn de respect afectuos pe despărțirea de aceşti pictori din Cata-lonia, momentul ar fi numai bun spre a încerca definirea noilor stiluri, excavînd sub operele tinere pentru a le găsi sistemul latent de preferințe. Dar mi-am făgăduit doar să glisez pe orice materie care ar pretinde o lungă dezvoltare şi, în plus, m-aş expune, cum mi s-a mai şi întîmplat, riscului ca, definindu-i pe unii artişti, ei să nu se recunoască în definiția mea.
Ajungem astfel la o problemă inversă în raport cu cea anterioară. Dacă spectatorul şi criticul nu înțeleg uneori opera artistului, alteori se întîmplă că artistul nu înțelege definiția pe care i-o dă criticul. Deseori va putea să aibă dreptate, dar nu e obligatoriu să aibă. Există o împrejurare ce va părea o mojicie, dar care, spusă cu un grăunte de sare, este negreşit sigură. Artistul crede că-şi înțelege opera mai bine ca oricine, şi nu e adevărat. Creația artistică este, în măsura în care e creație, o misterioasă lucrare inconştientă. Pictorul dă tablouri aşa cum mărul dă mere. în general, artistul are o foarte redusă înțelegere a artei

şi, în consecință, a propriei sale arte în special. Se pricepe, evident, la tehnica profesiei sale, dar tehnica artei nu este arta şi, în plus, el se pricepe practic numai la această tehnică. Mai bine decît că o înțelege s-ar putea spune că o ştie. Definirea unui stil reprezintă o îndeletnicire analitică, impunînd o mare rigoare în concepte, o tehnică specială cîtuşi de puțin asemănătoare cu cea a mînuirii penelelor. A te pricepe la pictură nu însemnează a şti să pictezi, înseamnă a şti alte multe lucruri. Mărul nu se

pricepe la botanică. Am spus mojicia aceasta fără gîn-dul — firește — ca s-o accepte pictorii, care nu-şi dau seama că bunul amator de estetică obişnuieşte a suferi şi a tăcea intens cînd îi aude vorbind despre arta lor.
Artistul nu se cunoaşte de obicei pe sine şi nu pătrunde aproape niciodată în hruba magică unde-i dospeşte imaginația. Deseori el îşi ignoră şi propriile supoziții. Doctrina după care opera de artă iese la suprafață dintr-un subsol de convenții secrete, de preferințe ascunse nu are de ce să provoace mirare. Tot ceea ce este viu procedează la fel. Fiecare bărbat, fiecare femeie pe care-i întîlnim trăiesc, în definitiv, de pe urma anumitor apetituri radicale, a anumitor predilecții profunde, atît de fundamentale pentru ei, încît nici măcar nu le mai observă, deoarece ele sînt însăşi existența lor. Dacă vă uitați adînc în aproapele, veți găsi totdeauna un ultim resort de care îi atîr-nă tot mecanismul vital: o dorință, o ambiție, un entuziasm, o ură care-i centrează persoana, ceva în care şi-a investit întreaga viața. Orice face şi gîndeşte face impulsionat în ultimă instanță de acel arc energic ce-i tensionează întregul destin. Şi puțini sînt cei capabili să coboare în acea subterană din sinea lor şi să vadă cu limpezime zvîcnetul acelei dorințe primare din care-i izvorăşte integral biografia. Cu excepția orhideelor, fiice ale văzduhului, rădăcina e totdeauna subterană.
Şi iată un motiv în plus ca să frecventăm aceste expoziții de artă tînără. Considerînd faptul în ansamblu, e neîndoios că unui nou stil artistic îi corespunde un resort vital distinct. Dacă vom izbuti să-1 vedem limpede, vom putea în chip verosimil să descoperim noul mod de a simți viața pe care o aduc generațiile nou venite. Şi merită osteneala s-o facem, deoarece în

Europa vine o conjunctură teribilă, o epocă de criză profundă în care oricît de mare ar fi perspicacitatea, tot puțină va fi. Şi dacă arta acestor tineri e problematică, putem paria fără ezitare că toată viața Europei se va îneca în problematism.
Este nevoie ca toată lumea să fie vigilentă, deoarece totul, totul urmează a fi pus sub semnul întrebării — în artă, în ştiință, în politică deopotrivă. în loc să ne mîhnească, aceasta ar trebui să ne incite, întrucît e un semn că viața sparge vechile structuri anchilozate, musteşte şi se revarsă liberă către noi organizări. Mai cu seamă în Spania — rasă mai puțin obosită, cu mai puține vicii, mai puțin epuizată — poate datorită lîn-cezelii ei de două veacuri, încep a fi posibile lucruri mai bune. Dar în acest scop este necesar ca peninsula întreagă să fie dispusă a-şi da maximum de energie, să izbutească a-şi intra în *formă,* cum zic sportivii. Se cuvine ca toate varietățile peninsulare să intre în activitate şi în erupție: catalani şi asturieni, castilieni, andaluzi şi basci: între ele să aibă loc cele mai vivace schimburi şi curente, confluențe şi dispute. De toate avem nevoie în marea lucrare pe care trebuie s-o ducem la bun sfîrşit în fața lumii — s-o spunem cu fervoare, dar fără patriotism deşert — : marea lucrare constă în făurirea noii bucurii spaniole.
Revista de Occidente, mai 1976

.UJ

CUPRINS

Cravatele străvezii ale lui Ortega — prefață de Sorin Mărculescu / 15
Notă preliminară a editorului spaniol / 25
DEZUMANIZAREA ARTEI (1925) / 27
Impopularitatea artei noi / 27
Artă artistică / 31
Cîțiva stropi de fenomenologie / 35
începe dezumanizarea artei / 39
Invitație la înțelegere / 43
Continuă dezumanizarea artei / 44
Tabuul şi metafora / 50
Supra şi infrarealism / 51
Inversarea / 52
Iconoclastia / 55
Influența negativă a trecutului / 56
Destin ironic / 59
Netranscendența artei / 61

Concluzie / 64
ALTE ESEURI DE ESTETICĂ / 67
Meier-Graefe(1908)/69
O expoziție Zuloaga? (1910) / 72
Adam în paradis (1910) / *77*
Arta lumii acesteia şi a celeilalte (1911) / 99
1199
II Voința şi putința artistice / 104

/// *Simpatie şi abstracție /106*
IV Omul primitiv / 108
V Omul clasic/ 110
VI Omul oriental/ 112
VII Omul mediteranean / 113
VIII Omul gotic/ 115 „Gioconda" (1911)/ 121
Estetica tabloului „Piticul Gregorio Burdufarul" (1911)/ 130 O vizită la Zuloaga (1912) / 141 Despre realism în pictură (1912) / 148 încercare de estetică în chip de prefață (1914) / 153 / *Ruskin, uzualul şi frumosul / 154*
II „Eul" ca exclusivitate / 156
III „Eu" şi eul meu/ 159
IV Obiectul estetic / 161
V Metafora /163
VI Stilul sau muza / 170
VII „ Trecătorul" sau o nouă muză / 172 Voința barocului (1915) / 174
Dialog despre arta nouă I (1924) / 179
Despre punctul de vedere în arte (1924) / 184
[Anexă] (1924)/201
[Despre critica de artă] (1925) / 203
Arta în prezent şi în trecut (1925) / 209
[Adevărul nu e simplu] (1926) / 220

Apărut 2000 BUCUREŞTI - ROMÂNIA
Tiparul executat sub comanda nr. 368
Compania Națională a Imprimeriilor
„CORESI" S.A. Bucureşti
ROMÂNIA

Dezumanizarea artei (1925) e una dintre cele mai cunoscute şi influente cărți ale filozofului spaniol. Citit corect, eseul cu acest titlu şocant se dovedeşte a fi, în primul rînd, o „traducere" în termeni filozofici a postulatelor noii estetici din primele doua decenii ale secolului al XX-lea, o descriere fenomenologică a avangardei spaniole din acea vreme. Analizele lui Ortega îşi mențin actualitatea şi azi, ca un manifest perpetuu împotriva osificării artei şi receptării artistice.
SORIN MĂRCULESCU

De acelaşi autor
Spania nevertebrată
Tema vremii noastre
Ce este filozofia? Ce este cunoaşterea?
Cîteva lecții de metafizică

ISBN 973-50-0102-0
Pe copertă:
ZULOAGA, *Piticul Gregorio Burdufarul,* 1907, Moscova, Muzeul de Arta Modernă